X 234496

EMLÉKEZÉS EGY NYÁR-ÉJSZAKÁRA

Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről

Szerkesztette:
Kappanyos András

A szerkesztő munkatársai:
Saranko Márta és Szénási Zoltán

MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Budapest, 2015

A kötet megjelenését támogatta
a Nemzeti Kulturális Alap

Nemzeti Kulturális Alap

SZTE Klebelsberg Könyvtár
J001158941

SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED 2.

© Szerzők, 2015
© MTA BTK, 2015

ISBN 978-963-416-017-5

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás, a nyilvános előadás,
a rádió- és televízióadás, valamint a fordítás jogát egyes fejezeteket illetően is.

Kiadja az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Felelős kiadó: Fodor Pál
Nyomdai előkészítés:
MTA BTK Történettudományi Intézet
tudományos információs témacsoport
Vezető: Kovács Éva
Borító, tördelés: Horváth Imre

Nyomdai munka: Kódex Könyvgyártó Kft.
Felelős vezető: Marosi Attila

X 234496

TARTALOM

Előszó 7
Tverdota György: Felelőtlen kérdések és felelősségteljes válaszok
Bevezető szavak a konferenciához 9

I. (magyar irodalom – közvetlen reakciók)
Boka László: 1914 – és egy „egyhangúságtól iszonykodó" szerző
A novellista Kisbán/Bánffy Miklós 13
Borbás Andrea: Ady Endre: *A nagy hitető*
Egy verseskötet, melyet elsodort a háború 25
Dévavári Zoltán: Jegyzetek a napról – a „boldog békeidők" képzetének lebontása
Gyóni Géza írásai a szabadkai Bácskai Hírlapban 35
Harkai Vass Éva: „A mozgósítás napjától"
Csáth Géza 1914 és 1916 közötti naplófeljegyzései és levelei 51
Lo Bello Maya J.: „Kik ellenünk küzdenek" – 1914 a Nyugatban 59
Wirágh András: Egy előszó és ami mögötte van
Éjfél. Magyar írók misztikus novellái, 1917 67

II. (magyar irodalom – kritikai távlatok)
Szilágyi Zsófia: Fivér a fronton – a testvéri lelkiismeret-furdalás kötete?
Kosztolányi Dezső: *Öcsém* (1914–1915) 79
Nagy Krisztián: „...aki jelentéktelen statiszta..."
Portré és test Móricz *Tükör*-köteteiben 89
Tardy Anna: Levelek a frontról
A Móricz-hagyaték emlékei az első világháború kezdeti időszakáról 105
Visy Beatrix: A frontvonal mögött
Női nézőpont, formakeresés, poétikai elmozdulások Kaffka Margit háborút tematizáló prózai műveiben 117
Rákai Orsolya: „Nem vagyok igazi apostol jellem" 127

III. (avantgárd)
Kappanyos András: A harci ideológia ellenszerei
Értelmiségi válaszlehetőségek az első világháborúban 145
Balázs Imre József: „Nem nekem kell most már határozni"
Bartalis János pályakezdési dilemmái és a háború 157
Dobó Gábor: Elképzelni a háborút
„Őrjöngő futuristák" és „áruló olaszok" a tízes évek közepén megjelenő magyar lapokban 165
Bálint Anna: A szimultaneitás felfogása a tízes években a tudományban és a művészetben 175
Katona Anikó: Háborúellenesség a háború előtt
Biró Mihály plakátjai 181

Földes Györgyi: Avantgárd, nők, háború
Újvári Erzsi és Réti Irén az aktivista folyóiratokban 195

IV. (európai távlat)
Karafiáth Judit: 1914 és a francia írók 211
Hoványi Márton: Háború a modernistákkal a modern háború alatt
Az antimodernista esküről 219
Jeney Éva: A bouches inutiles-től a boche indésirable-ig
A nagy háború civil internálási politikájának kezdetei Franciaországban .. 227
Mann Jolán: Az első világháború kitörésének élménye Miroslav Krleža műveiben 233
Nagy Csilla: „A tájkép arcot cserél"
Trauma, vizualitás, esztétika Balázs Béla hadinaplójában 243
Mészáros Zsolt: 1914 a külvárosban
A *Betelt a föld hamisággal* (1941) Monarchia-képe 251

V. (zene, színház, tánc, tömegkultúra)
Bozó Péter: Három a kislány – vagy négy?
Az első világháború és a zeneszerző-operettek divatja 261
Szabó Dániel: Ferenc József a ceglédi nótában
1914. július vége – augusztus eleje Magyarországon 273
Solt Róbert: Ferenc József azt üzente
A pesti operett és a „Nagy Háború" 287
Szabó Ferenc János: 1914 hangjai 295
Heltai Gyöngyi: A világháború kitörésének hatása a pesti színházi ipar
nemzetközi kapcsolatrendszerére 307
Patonai Anikó Ágnes: Balettelőadások a budapesti Operaházban
az első világháború kitörése előtt 321

VI. (utóélet)
Faragó Kornélia: Az első világháború a szerb irodalmi kultúrában
Kezdet-alakzatok a két háború közötti regényekben 335
Bányai Éva: Háborús alakzatok, köztes viszonyterek
Tompa Andrea *Fejtől s lábtól* című regényében 345
Jablonczay Tímea: A „késedelmeskedő" háború
Maszkulin sztereotípiák és Habsburg-Közép-Európa haláltusája
Joseph Roth *Radetzky-indulójában* 353
Deczki Sarolta: Emlékezés egy hajdani birodalomra
A Monarchia mítosza 367

A kötet szerzői 375

ELŐSZÓ

Történettudományi szempontból aligha vitatható, hogy az első világháború a modern kori európai történelem példátlan hatású eseménye. A harcok közvetlen terhei, a gazdasági és demográfiai hatások, a háborús veszteségek, a feszültségekkel terhes új békerendszer, a fellángoló forradalmak és ezek következményei mind olyan tényezők, amelyek nemcsak a történelem menetét változtatták meg, hanem a történelmet elszenvedő egyén személyes világát is radikálisan átrendezték. Bár hadtörténeti értelemben nem ez volt az első modern háború (közvetlen előzményeként az orosz–japán háborút vagy a búr háborúkat szokás említeni), ez volt az első, amely a modern hírközlési és médiatechnológiával (fénykép, film és mozi, telefonhírmondó és rádió, modern napisajtó) találkozott: az első medializált háború, amely ráadásul Európa közepén zajlott.

A kortársak egy része a háborút a modernség nagyszabású projektumának látta, amely az új technológiai lehetőségek kiaknázásával elhozhatja a hatékonyság, a ráció, az igazságosság és a bőség új világkorszakát, kiterjesztve a modernség eszméit a társadalomszervezés és az ideológia szféráira is. Mások számára (és a későbbi események őket igazolták) a háború éppen azt leplezte le, hogy a modernitás központi értékalakzata, az *új*, illetve vele összefüggésben a *fejlődés* eszméje miféle ellentmondásokat hordoz magában: a technológiai, a társadalmi-ideológiai és a kulturális „fejlődés" szinkronitása szétzilálódott. A több évtizedes ellentmondásokat (amelyeket például a modern világvárossá épülő Budapest erősen historizáló arculatában is szemügyre vehetünk) a háború éles fénybe állította, kiváltva ezzel a kulturális kritika radikalizálódását.

Az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete által szervezett interdiszciplináris konferencia éppen erre kereste a választ: hogyan hatott a háború a kultúrára, és hogyan születtek meg a kultúrában az ellentmondásokra vonatkozó felismerések és válaszok. 2014 szeptemberében lezajlott konferenciánk kifejezetten az 1914 nyarán történtek közvetlen előzményeire, körülményeire és következményeire koncentrált, de nem a nemzeti és nemzetközi politika, illetve hadtörténet, hanem a művelődés- és társadalomtörténeti háttér, a „mikrotörténelem" szempontjából.

Ettől a konferenciától (amely terveink szerint egy sorozat első darabja) elsősorban azt vártuk, hogy a háború hírét fogadó eufóriát – vagy legalábbis bizakodást – tegye érthetőbbé. Azt a kulturális közhangulatot, amelyben az uralkodóháznak nemcsak a legitimitása, hanem a népszerűsége is megkérdő-

jelezhetetlen, miközben a hazafias közgondolkodás és közbeszéd centrumában továbbra is 1848 emléke áll. Amikor az átlagembernek nem okoz problémát, hogy az uralkodó születésnapjáról és az aradi tizenhármak gyászünnepéről egyaránt őszintén megemlékezzék, vagy hogy a Kossuth-nótával toboroznak katonákat Ferenc József zászlaja alá. A megértést éppen az nehezíti, hogy nem tudjuk függetleníteni magunkat a következményekre vonatkozó tudásunktól. Ezért mindazok a részletek érdeklődésünkre tarthatnak számot, amelyekből a „Mire a levelek lehullanak" optimizmusa összeszerkesztődött, különösen azok, amelyek már a modern tömegkultúra jegyében képviselték ezt a közhangulatot: így például a politikai propaganda (és benne az uralkodó személyének kultusza), a háborúhoz, illetve a készülődéshez kapcsolódó kereskedelmi reklámok, a „békeidős", de a háborúban különös jelentőséghez jutó közintézmények (mint például a nemzeti büszkeségnek, világszínvonalunk egyik jelképének számító vasút) működése, vagy az egyház- és vallástörténeti kontextus.

A konferencia azt a közhangulatot segített rekonstruálni, amelyben úgyszólván egy teljes ország tekintett bizakodó lelkesedéssel a később végzetes következményekkel járó háború elébe, és azokat a kisebb-nagyobb mozzanatokat segített feltárni, amelyek révén a civil társadalom és kultúra átállt a háborús üzemmódra. Az irodalom-, művészet- és zenetörténet számára kínálkozó kapcsolódási pontokat az előadások eredményesen kihasználták: szóba kerültek a háború sokkja által inspirált művek, a sokk és a háború áldozatává vált művészek; s ezen belül is különös hangsúlyt kaptak a populáris kultúra termékeivel kapcsolatos vizsgálatok: a bulvársajtó, a kereskedelmi reklámok, a slágerek világa. Széles spektrumú vizsgálatban részesült a Monarchia kulturális imázsa, új kontúrokat nyertek belső ellentmondásai mind a nemzeti, mind a modernizációs törekvések és nyomások kontextusában.

A konferencia 2014. szeptember 15–17-én, az Irodalomtudományi Intézet könyvtárának olvasótermében zajlott. A jelentkezők száma jócskán meghaladta várakozásainkat: 36 előadás hangzott el, amelyek közül kötetünk 34-et tartalmaz az eredeti sorrendnek megfelelő, tematikus blokkokban. A rendezvény nemzetközi távlatot is kapott a két Erdélyből és három Vajdaságból érkezett előadó révén. A többi résztvevő a Bölcsészettudományi Kutatóközpont több intézetét, az Országos Széchényi Könyvtárat, a Petőfi Irodalmi Múzeumot, az ELTE Bölcsészkarát és az ország más felsőoktatási intézményét képviselte. Az előadások egy részét a szerzők tanulmánnyá bővítették, másik részüknél az élő beszéd elevenségének megőrzése mellett döntöttek.

A szekciók összeállításakor – a magyarországi gyakorlattól eltérve – tudatosan nem választottuk külön a tekintélyes professzorokat a doktori hallgatóktól. Elképzelésünk szerint a tudományos párbeszédnek – különösen egy ilyen interdiszciplináris és intézményközi konstrukcióban – előnyére válik, ha a kiérlelt bölcsesség találkozhat a váratlan, új ötletekkel és megközelítésekkel. Az elgondolás sikerét megítélni immár a tisztelt olvasó dolga.

Kappanyos András

Tverdota György

FELELŐTLEN KÉRDÉSEK ÉS FELELŐSSÉGTELJES VÁLASZOK

Bevezető szavak a konferenciához

Mivel nem tartok előadást az *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című konferencián, megengedhetem magamnak, hogy feltegyek néhány olyan kérdést, amelyeket semmilyen történelmi tárgykörben nem szabad vagy legalábbis nem illik feltenni. Azon gondolkodtam el, mi lett volna, ha... Mi lett volna, ha azok, akik – a későbbi háborúzó országok mindegyikében – kitörő lelkesedéssel üdvözölték a háborút, előre látták volna, hogy seregeink nem térnek vissza győztesen, mire a lombok lehullnak, hanem ez a nagy lelkesedés több mint négy évig tartó öldöklésbe fog torkollni? Mi lett volna, ha a spanyolnátha áldozatai előre látták volna annak a rájuk nézve végzetes betegségnek a csapásait, amely aligha volt független a háborús nélkülözések hatásáról? Mi lett volna, ha a Központi Hatalmak politikusai előre látták volna az Osztrák–Magyar Monarchia felbomlását, köztük a magyar vezetők a történelmi Magyarország tragikus területvesztését? Mi lett volna, ha Magyarország vezető rétegei előre látták volna a két forradalmat és az azt követő fehér ellenforradalmat, amelyek kitörése aligha független a vesztes háború következményeitől? Mi lett volna, ha Tisza István kikukkantva predestinációs hitének függönye mögül előre látja, hogy erőszakos halált fog halni az általa is megszavazott és fegyelmezetten végrehajtott, katasztrofális kudarccal zárult háborús politika következtében? Mi lett volna, ha a korábbi szellemi társakban, barátokban halálos ellenséget látó európai intellektuelek előre látták volna, hogy a békekötés után a korábbi ellenségeket újra szellemi társakként, barátokként fogják üdvözölni, mintha az elmúlt években mi sem történt volna? Az ilyen „mi lett volna, ha..." kezdetű kérdéseket még bőségesen szaporíthatnám. Ha mindezt előre látják, nem lett volna háború? Lett volna háború, de más irányt vettek volna az események?

Bármit is válaszolnánk ezekre az illegitim kérdésekre, bizonyos, hogy a háború kitörésekor nem volt olyan ember, aki meg tudta volna jósolni azt a hiábavaló borzalmat, amelyet Európa népeinek át kellett élniük 1914 nyarától 1918 őszéig. Olyasmi történt 1914 nyarán az emberiséggel, ami korábban soha, és amit csak a rá következő második világháború értelmetlen borzalmai tudtak felülmúlni. Olyan trauma történt Európa népeivel és azon belül külön a magyarsággal is, ami újra meg újra visszatér, feldolgozatlanul és feldolgozhatatlanul. Olyan kollektív trauma, amelynek feldolgozása még ma, 100 év múltán is időszerű maradt. Nem hiszem, hogy a magyar tudományosság olyan nagy múltú, nagy presztízsű műhelye, mint amilyen az Irodalomtudományi

SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED 2.

Intézet, megengedhetné magának, hogy a maga tudományos eszközeivel ne járuljon hozzá e megemészthetetlen világbotrány feldolgozásához, tanulságainak levonásához. Konferenciánk, örvendetesen sok fiatal résztvevővel, erre a felelősségteljes munkára vállalkozik.

Egy olyan korban és olyan világban, amelyben gomba módra szaporodnak a magukat szakemberekké kinevező, egymást tudósokká és hozzáértőkké ütő sarlatánok, történelemhamisításra mindig kapható kétes figurák, vágyálmaikat tetszetős történelmi mítoszokba burkoló, magukat és egymást diplomával, sőt tudományos fokozatokkal is feldíszítő, kitüntetéseket gátlástalanul bezsebelő szellemi szédelgők, kötelességünk hallatni a hangunkat. Ahogy Kant kategorikus imperativusa esetében, itt sem szeretnénk megmondani senkinek, miről mit gondolhat, melyik eseményt vagy szereplőt hogyan ítélje meg, hogy milyen következtetéseket vonjon le elemzéseiből, hanem csak azt a tartalmilag üres, mégis szigorú parancsot fogalmazzuk meg, hogy felelősséggel, a tudományos bizonyítás, a verifikációs kényszer szabályait betartva, árnyaltan és körültekintően szóljon azokról a kérdésekről, amelyek nem engednek meg henye, játékos, elfogult válaszokat. A figyelem, amely jó esetben ránk irányul, konstatálhassa azt, hogy itt, ebben a tudományos közösségben felelős és mértékadó beszéd folyik, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni. Feladatunk egyszerű: minőséget állítani a selejttel szembe. Csendes, de szakmailag helytálló szöveggel kiállni a ricsajozó handabandával szemben.

Ha előadást tartottam volna, akkor – a témára külön nem térek ki – azt a címet kölcsönöztem volna Adytól, hogy *„Lámpás, szép fejek után megszédűlnek”*, és elemeztem volna benne a korszak legkiválóbb szellemei egy részének a háború kérdésére adott tévesztett válaszait. Ezt a szomorú tévedést az önmagára adó értelmiségi soha ne kövesse el. Akkor se, ha közvetlen felelősség terheli, ha hangosbeszélőt nyomnak a kezébe, de akkor se, ha semmi nem múlik rajta, ha nem kérdezik a véleményét, mint ahogy a konferenciánk előadói sem tudnának sem jótékonyan, sem kártékonyan beavatkozni abba, ami a huszadik század elején végzetesen megtörtént.

Konferenciánknak szerencsére annyi előadója van, hogy tovább beszélnem az idővel való szemtelen visszaélésnek minősülne, így átadom a szót a felszólalóknak. Mindannyiunknak jó tanácskozást kívánok.

I.

(magyar irodalom – közvetlen reakciók)

Boka László

1914 – ÉS EGY „EGYHANGÚSÁGTÓL ISZONYKODÓ" SZERZŐ

A novellista Kisbán/Bánffy Miklós

A szépíró Kisbán Miklós irodalmi kísérletező habitusa, az önmagát különböző műfajokban és számos műnemben egyaránt sikerrel kipróbáló alkotó szemléleti gazdagsága, illetve gróf Bánffy Miklós emlékezőprózájának szinkrón és diakrón kritikai éle *közös alapvonásai* annak az életműnek, amelyről az alábbiakban szó lesz. Egy életműnek, amelyről mindmáig talán az egyik legtalálóbb jellemzést a kritikáiban szerzői portrékat felvázoló, megfogalmazó Schöpflin Aladár írta 1932-ben a Nyugat hasábjain: „amint egy mezsgyét kipróbált, siet egy másikra térni s ott kisérletezni tovább. Olyan, mint a türelmetlen rádiózó, aki, ha fogni tudta Bécset, nem marad veszteg meghallgatni a műsort, hanem azonnal tovább forgat és mindig új meg új állomást keres. Nem a műsor fontos neki, hanem az, hogy fogni tudja. Így játszik a formákkal és műfajokkal Kisbán Miklós."[1] A következőkben elsődlegesen e Schöpflin által a „legnyugtalanabb kísérletező"-nek mondott szerzői életmű fogadtatására, a kanonizációs kísérletek kudarcaira, és ezen belül is a szépíró Kisbán némiképp kényszerűen alárendelt szerepére igyekszem reflektálni, 1914-et több tekintetben is origóként kezelve.

1914 több szempontból figyelemre méltó az életmű kapcsán. Egyfelől, mert ekkor jelenik meg az első válogatott novelláskötet,[2] melynek fogadtatása a későbbi teljes recepciót meghatározza, másfelől, mert a világháborút követően a regényíró már kiszorítja a novellistát, akkor is, ha az alkotó Kisbán korai korszakából egyértelműen e rövid történetek tekinthetők leginkább maradandónak. Nem kevéssé fontos az sem, hogy a későbbi főműként számon tartott regényhármasa, az *Erdélyi történet* társadalomrajza és belső története is éppen 1914-ig terjed, és az sem, hogy ismert közéleti személyként Bánffy nyílt kritikával illette a világháborúba sodort ország felelős vezetőit. A világháború személyes sorsában, élettörténetében is egy folyamatos hanyatlástörténet tragikus kiinduló momentuma volt.

A recepciót tekintve elmondható, hogy életművének fogadtatásában igen hangsúlyos az a hármasság, amely a szépírót a reneszánsz egyénhez, a társművészetek ihletett alkotójához kapcsolja, ugyanakkor elsődlegesen csak a közméltósági szerepet vállaló egyén árnyékában értelmezi mindezt; valamint

1 Vö. Schöpflin Aladár, *Fortéjos Deák Boldizsár memoriáléja: Kisbán Miklós könyve* – Athenaeum-kiadás. Nyugat, 1932/2, 113.

2 Vö. Kisbán Miklós, *A haldokló oroszlán*. Bp., Singer és Wolfner, 1914.

az a tény, hogy erdélyi arisztokrataként is olyan skatulyákba kényszerül e recepciót tekintve, melyek alapvető hatástörténeti problémapontok újragondolását teszik szükségessé. Ilyen problémapont lehet az egyszerre tiszteletet parancsoló és mégis közvetlen nagyúr[3] írói oeuvre-jében az emlékiratok és a dokumentumpróza kérdésköre, vagy maga a történeti és esztétikai értékek viszonya[4] a kisbáni epika értéktételezéseiben.

Bánffy irodalmi sikerei már igen korán jelentősnek voltak mondhatók. Társadalmi szerepeivel, politikai pályafutásával párhuzamosan épült ki remek irodalmi munkássága, mindvégig hangsúlyosan megkülönböztetve (névlegesen is) a szépírót a közéleti embertől.[5] 1906-os *Naplegendájáról* Ady Endre írt értékelő kritikát, aki nem a grófot, hanem a szépíró Kisbán könyvét dicsérte joggal.[6] „Kisbán Miklós több, mint literary gentleman. Európai ízlésű, elmélyedt, finom lelkű ember. Sokat olvasott, s hasznosan." E sorok után Ibsen, Nietzsche és Spencer neveit említi a recenzens, nem véletlenül. Ugyancsak ő értékeli majd az 1914-es, Singer és Wolfnernél kiadott *A haldokló oroszlán* című első novelláskötetet, amely, mint írja, „kuriózus és jeles írás-esemény".[7] A több mint 200 oldalas kötet tíz elbeszélést, novellát közöl. Kisbán korai rövidprózai írásai közül alighanem ezek tekinthetők a legsikeresebbeknek, legtöbb esélyük ezeknek lehet a maradandóságra, mindamellett – amint korábban Szegedy-Maszák Mihály is utalt rá – „semmi közük a századforduló szépségkultuszához. Szószaporítás helyett hangsúlyozott szűkszavúság jellemzi őket. Sőt, olykor kifejezetten a hiány, a kihagyás tekinthető meghatározó jegyüknek. A példázatszerűség is jobbára hiányzik belőlük. Ha föladnak rejtvényt, nem közlik a megoldást."[8] Ilyenek például a kötetben megjelent írások: *A császár titka, A rettentő Safranics és a kis Borbálka, Farkasok, Havasi történet*, vagy maga a címadó novella. Kisbán legjobb írásaira valóban egyfajta dísztelenség, a leírások, jellemzések ökonomikus volta és az elliptikus szerkesztés jellemző. Nyelvezete és annak megjelenítő ereje magával ragadó, szuggesztivitása belső világokat teremtően plasztikus. Rövidprózája sok tekintetben megelőlegezi az évtizedekkel későbbi nagyregény, az *Erdélyi történet* világát is – az úri szalonokét éppúgy, mint a havasokon élők világszemléletét –, és ízelítőt nyújt a lenyűgöző szer-

3 Bajor Andor jellemzi így őt, korábbi Attila-drámája, illetve arisztokrata származása kapcsán. Vö. Bajor Andor, *Bánffy Miklós Erdélyi története = Erdélyi csillagok: Újabb arcok Erdély szellemi múltjából*, szerk. Kántor Lajos, Bp., Héttorony, [1990], 31.

4 Előbbi műfaji megszorításként már a szépírót és a diplomatát, illetve a sokoldalú arisztokrata alkotó szerepköreit ötvözi, az utóbbi pedig a meglehetősen szűkmarkú hazai recepcióban (s a nemzetközi fogadtatás utóbbi évtizedekben látványosabban kibontakozó értéktételezéseiben) aszinkron módon értékeli esztétikum és történeti érték „helyi" kuriozitásait.

5 Bánffy már 1897-ben használta a *Kisbán* nevet a *Magyar Hírlap*ban, ahogyan azt Gulyás Pál is igazolta. Vö. Gulyás Pál, *Magyar írói álnév lexikon*, Bp., Akadémiai, 1978, 20.

6 Vö. Ady Endre, *Kisbán Miklós* = A. E., *Vallomások és tanulmányok*, Bp., Athenaeum, 1944. 161–162.

7 Vö. Ady Endre, *Kisbán Mikós könyve – A haldokló oroszlán*, Nyugat, 1914/14, 128.

8 Vö. Szegedy-Maszák Mihály, *Látványszerűség és bibliai példázat Bánffy Miklós írói műveiben*, It, 1993/4, 776.

zői erudícióból, ismereteinek évszázadokat felölelő univerzumából, képzeletvilágának gazdagságából.

Prózapoétikai eljárásai közül leginkább a tömör nyelvezetet, a jellemépítő érzékenységet és az elhallgatás alakzatait emelhetjük ki elsődlegesen. A *Farkasok*ban például a fokozódó feszültség forrása az elhallgatás. „A farkasok nem egyszerűen bizonyos embereknek és attitűdöknek allegorikus képei, a farkashorda ebben a történetben szimbólum, világmagyarázó kép. Erről beszélnek az emberek, ez magyarázza az egyes szerepeket, helyzeteket, viszonyokat" – amint azt a novelláról szólva Vallasek Júlia is írta.[9] A tömör, párhuzamos történet a Hóra-féle parasztlázadás idején játszódik, amikor a vezér már Gyulafehérváron raboskodik, helyettesét, Gavrilát azonban üldözik, vérdíjat tűznek ki fejére, mellettük pedig a havasokban falkákban vadászó farkasok önálló történetével ismerkedhetünk meg. A farkasvonítás e párhuzamos szerkezetben többes jellé válik, az elárultatást, a közelgő halált hirdeti. Először beszámolója közé keverten az öreg Maftyé utánozza, ez lesz a jel a felkelő Gavrila elárulására, elfogására, majd a farkasvadászok további pénzjutalom reményében csalogatják, „hívják" a valós kóborló ordasokat. A beszéd ebben a történetben nem az események jelzésére, hanem leginkább csak álcázására szolgál, mindvégig metaforikus síkon mozog, miközben a csend szerepe félelmetesen megnő. A lázadó móc vezér elfogatása hang nélkül, némajátékként, a lassított filmfelvételek mesterséges nyugalmával történik, kimerevített pillanat lesz a narráció (és a szövegben folyó beszélgetés) sodrában: „Lefogták, elvették a pisztolyait, félrehányták a puskáját. Aztán Nyág Demeter kivett a tarisznyájából nagy láncos bilincseket és vasra verte Gavrilát, nyugodtan, szakértelemmel. A két kezét és az egyik lábát. Aztán eleresztették, és kissé kifulladva a megerőltetéstől visszaültek a tűzhöz. A fogoly se szólt, csak vadul nézett és nagyokat lélegzett, mint a sebzett állat. Megint csend volt a tűz körül, mintha semmi sem történt volna. Csak a hó volt jobban letapodva, ahol dulakodtak."

Ady, ahogyan 1906-ban, 1914-ben is értőn hangsúlyozza e novellák kapcsán Spencer és Nietzsche hatását Kisbánra. A századelőn valóban e két szerző vonzáskörében gondolkodott a szépíró. (Nem mellesleg későbbi trilógiája főhősének, a regénybeli Abády Bálintnak ifjúkori szellemi példaképe is Spencer lesz.) Novelláiban ez a hatás már problémafelvetéseiből is egyértelműen kiolvasható. *A haldokló oroszlán* című novella ateista, ámde egy szélütés következtében beszédképtelen, haldokló tudósa hiábavalóan küzd az önkifejezésért. A darwinizmusnak elkötelezett tudós egész tudományos rendszerét összeroppanással fenyegeti abbéli vágya, hogy korábbi ellenségét, Goszpelda tisztelendőt engedjék hozzá, és életgyónást végezzen. A történetben egymásnak feszül a szabad akarat korábbi megtestesülése és a mostani (vélhetően utolsó) akarat kifejezésére való képtelenség, valamint a szándékos félre-

9 Vö. Vallasek Júlia, *Az elismerés fokozatai: Bánffy Miklós munkássága a második világháború idején*, Holmi, 2002/10, 1308–1317.

interpretálás. A hitbéli megtérésre való hajlam értelmezhetetlen az orvos vagy akár Goszpelda tisztelendő számára is, a beteg beszédképtelensége folytán az egyetlen ember, aki pontosan érti, csökönyös élettársa. Ő azonban ebben a tudós-mártír eddigi elveinek szétfoszlását látja, amit igyekszik minden lehetséges módon megakadályozni, éppen a korábban még ereje teljében lévő tudós tanításait követve, amelyek értelmében a metafizikai felsőbb lét iránti vágy aggkorban éppúgy előfordulhat, mint kisgyermekeknél – tehát szabad akarat híján. Hit és hitetlenség, szabad akarat és egyetlen eszmének való fanatikus elkötelezettség feszül egymásnak a betegszobában zajló némajátékban. A novellaíró remek arányérzékkel, tömören vázolja fel szituációit, és nem közöl megoldást, nem ad könnyű feloldást problémaköreire: a pap végül nem jut a haldokló közelébe.

Hasonló problémafelvetés vagy analóg szerkezet szinte mindegyik Kisbán-novellában megfigyelhető. A hiány, a kihagyás, a kimondani képtelenség vagy az elhallgatás itt szerkezeti elemmé nő. Kisbán mindeközben egyértelművé teszi saját véleményét, kiemeli karaktereinek hozzá legközelebb álló jegyeit. A morális indíttatás is kézzelfogható, csakhogy sosem fullad didaktikusságba, inkább a fordulatos történet elemi erejére bízza a mondanivaló megértését. *A császár titká*ban a fogoly harminc éven át őrzi, és minden kínzás ellenére sem árulja el a rá bízott titkot. A hallgatás maga itt létértelmező erővé válik, hiszen a titoknak már régen nincs jelentősége, de a fogoly Kung számára a hunokkal szemben éppen e titok őrzése, a makacs hallgatás biztosítja tulajdon létének értelmét. Van, ahol az ok-okozatiság kapcsolata, a narratív jelleg fellazul, helyette egyfajta érzékelés, illetve a megérzések szintjén sűrűsödik össze a létértelmezés. A jelképek, motívumok világa és mégis tárgyias anyagszerűsége ez. Az emberi és állati világ párhuzamai mellett más novellákban, mint például a *Havasi történet*ben a novellista Kisbán balladai mélységgel mutatja meg, hogyan működik a halált hozó ráböjtölés, sokakban automatikusan egyfajta móriczi világot is idézve. A novella zárójelenetében ugyanakkor a katarzisként, a gyilkosság levezetéseként történő túlzott ételfogyasztás, a habzsolás Kosztolányi Édes Annájának emlékezetes momentumát is eszünkbe juttathatja. A novellista átfogó érdeklődési köre a világlátotté, Bánffy írói vénája, mesélőkészsége eleven, színes, érzékletes látással és fölényes műveltséggel párosul. Helyszínei eleve változatosak, az egzotikus Kelettől a szalonok pompáján át Magyarország és Erdély régmúltjáig terjednek. A korabeli kritika e novellisztika kapcsán éppen ezért gyakran ősi, „primitív világokat megjelenítő" erőről beszélt, alighanem fontosabb azonban a szerkezeti erőt és a narratív eljárások sikerét hangsúlyoznunk, vagy azt, hogy ezek a történetek kivétel nélkül a külvilágtól elzárt terekben (havasok, betegszoba, cellaként szolgáló gödör) játszódnak, formálódnak. Kisbán későbbi gyűjteményes novelláskötetéről, már ezek fényében is, Lőrincz László közölt méltatást[10] az (éppen Bánffy által főszerkesztett) Erdélyi Helikonban, mely

10 Vö. Lőrincz László, *Farkasok*, Erdélyi Helikon, Kolozsvár, 1943/10, 578–580.

írását máig érvényes megállapítással zárja: „Bánffy Miklós azok közé az *irodalmi magánosok* közé tartozik, kiket nehéz lenne ide vagy oda sorozni."[11]

Az 1914-es kötet fontos, meghatározó mérföldkő a szépírói életmű recepcióját tekintve. Ady ugyanis az említett, legkorábbi novelláskötetet szemlézve írta le, hogy szerzője „a legszebb értelmű és úriságú amatőríró". Az amatőríróság mint kifejezés Adynál leginkább még dicséret. Egyfelől olyan elsőkötetesnek szól, aki komoly sikert aratott színpadi művei (*Naplegenda, A Nagyúr*) után rövidprózával válogatásban most jelentkezett először. Másfelől e változatos társadalmi funkcióira tekintettel tiszteletnek, közmegbecsülésnek és elismerésnek örvendő szerző (az Operaház nagy tekintélyű intendánsa, a novellák keletkezési idejében, 1906–1914 között pedig részben Kolozs megye főispánja) nem fiatal ember, több mint negyvenéves már ekkor, akinek a prózaírói megjelenés új színt jelent, miközben a rá jellemző kritikus szemléletet megtartva örömmel próbálja ki magát a legváltozatosabb műfajokban. Operaházi intendánssága és illusztrátori munkája is arról tanúskodik, hogy sokoldalú egyénisége becsülte a tehetséget, a valamihez igazán értő szakembert, a homo fabert.[12] Később azonban ez a jóindulatú jelző, az „amatőríró", amely a kezdő prózaírót komoly ígéretnek mondta, eredeti kontextusából kifordítva igazi stigmává lesz, hiszen Illés Endre révén kizárólag dilettáns íróként interpretálódik és hagyományozódik tovább.[13] Fontos lehet kiemelni, hogy korábban Illés *A Nagyúr* című (1913) mitizáló történelmi játékot még rajongással fogadta, s a negyvenes években is ő szerkesztette Bánffy két, válogatott elbeszéléseket és színműveket tartalmazó kötetét. Az „oldalági" íróságot csak az 1965 utáni ún. *krétarajz*a teszi igazán hangsúlyossá. Ebben ugyan a „nagyméretű" dilettánsok kategóriájába sorolja az életművet, az így kifordított szóösszetétel azonban fennmarad, s *kártékonysága, igaztalan volta hosszú távon mindmáig kimutatható*. A recepcióban állandósuló referenciális gátként értelmezett társadalmi rang mellett ugyanis a Kisbán-próza sajátos eszköztelensége az, amit a kritika már korábban is összetéveszt az amatőrséggel, később pedig sajnálatosan dilettantizmussá fordít át. Az előbbire reflektálva Örley István még a negyvenes években írta: „bizonyos, hogy amit a mesterségtudó zord kritikus oly könnyű ítélettel ebbe a rekeszbe utal, sokszor csak az előadásmód meglepő természetessége, önmagát duzzasztó, józan és nyugalmas ömlése – bizonyos fokú eszköztelenség."[14]

11 Uo. [kiemelés tőlem – BL.]

12 Kós Károly és Mikó Imre visszaemlékezései is ezt támasztották alá később, úgy szólva Bánffyról, mint aki a művészetek terén is egyre tökéletesebb mesterségbeli tudást igyekezett szerezni. Iskolái elvégzése után nem a főúri szalonokat kereste, hanem Mikszáth Kálmán dolgozószobáját és Székely Bertalan műtermét. Előbbi révén prózaírói technikát, utóbbitól még jobb, tökéletesebb festői, grafikusi mesterfogásokat igyekezett elsajátítani.

13 Vö. Illés Endre, *A dilettante* = I. E., *Írók, színészek, dilettánsok*, Bp., Magvető, 1968, 657–679; illetve újraközölve *A nagyúr: Bánffy Miklós emlékezete*, szerk. Sas Péter, Bp., Nap, 2008, 156–157.

14 Vö. Örley István, *Farkasok*, Magyar Csillag, 1942/10, 14–15.

A páratlanul sokoldalú Bánffy mindezen vélemények közepette is a művészetek egymást kölcsönösen értelmező, megvilágító erejében és szétbonthatatlanságában hitt. Némiképp annak az elvnek megfelelően, melyet Oskar Walzel *Wechselseitige Erhellung der Künste* címmel tett Európa-szerte ismertté.[15] Talán innen az említett sokműfajú kísérletező szándék és habitus is, hiszen Bánffy szépíró, festő, grafikus, zenerajongó, Bartók első színpadra állítója, a Szegedi Szabadtéri Játékok egyik ötletgazdája, és persze maga is színműíró, nem mellesleg pedig színpadi díszlet- és jelmeztervei is máig érvényesek, aktuálisak, maradandóak. Közéleti szereplésének exponenciája mindezek mögött aligha lehet kérdéses,[16] kétségtelen viszont, hogy mind a korabeli, mind a későbbi kritika alapvetését Bánffy származása,[17] szociális, földrajzi, illetve kulturális háttere és főként közéleti szereplése határozta meg. Nem segítette mindeközben a recepciós folyamatokat az sem, hogy Kisbán nem csatlakozott semmilyen szekértáborhoz, a századelő irodalmi és részben politikai diszkurzusai közepette autonóm egyénként független igyekezett és tudott maradni, egyfelől erkölcsi parancsra (jellembeli szilárdsága ezt diktálta), másfelől az anyagiak terén is megengedhette ezt magának. Akárcsak azt, hogy az irodalom és a képzőművészetek érzékeny tehetségű propagátoraként Kis/Bán/ffy[18] többes irányú működése a fennálló világrend és aktuális politikai hatalom erkölcsi züllését is mindenkor szapulja, miközben mindenáron óvni igyekezett kora és hazája művelődésének maradandó, valós értékeit. A korabeli fogadtatástörténetet meghatározó szinkrón tényezők számbavételekor érdemes mindazonáltal Szerb Antal sorait is felidéznünk, aki szerint hallgatólagosan is erős maradt a korban az az érv, mely szerint: „Az írás polgári mesterség, a középosztály monopóliuma."[19]

Az irónia és az önkritika Bánffy lételeme volt. Műveiben, akárcsak későbbi emlékirataiban mindvégig az önkritika szükségességét hangsúlyozta, görbe tükröt tartva korának szépíróként, illusztrátorként, direktorként és főszerkesztőként, világpolgárként egyaránt. Önmagával szemben is mindvégig kíméletlenül kritikus tudott maradni – akárcsak a jó karikaturista, aki ismeri az íratlan szabályt: önmagát kell mindenekelőtt megrajzolnia, önmagát is karikíroznia szükséges, hogy mondandója hiteles legyen. Beszédes példa, hogy az elhúzódó, egyre több áldozatot követelő nagy háború, az első világégés alatt

15 Ezzel kapcsolatban lásd Oskar WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin, Reuther & Richard, 1917.

16 1906 és 1910 között Kolozsvár és Kolozs megye főispánja, 1912-től 1918-ig a Nemzeti Színház és az Állami Operaház intendánsa, 1916-ban az utolsó magyar királykoronázás egyik főszervezője, 1921–1922-ben Bethlen István kormányának külügyminisztere, 1926 után Erdélyben a helikoni elvek vezéregyénisége, az 1928-tól meginduló Erdélyi Helikon főszerkesztője.

17 Vallasek helyesen írja, hogy az életmű kritikai feldolgozása (a szerző származása okán) „a huszadik század második felében eleinte tilos, majd szegényes volt". Vö. VALLASEK, i. m.

18 A Kis/Bán/ffy szellemes tagolást köztudottan Marosi Ildikó használta elsőként remek könyvében. Nemkülönben találó könyve alcíme is: *Bonchidai Prospero* (Csíkszereda, Pallas-Akadémia, 1997).

19 Vö. SZERB Antal, *Megszámláltattál: Bánffy Miklós regénye*, Nyugat, 1935/5, 420.

ő szervezte IV. Károly királykoronázási menetét 1916-ban, és ebbe sokak megrökönyödésére beállította a hadisebesült rokkant bakákat is; később külügyminiszterként a Népszövetség gyűlésén – az ország Trianon utáni politikai tehetetlenségét felismerve – rajzolta meg a résztvevő államférfiak portréit, karikatúráit. Az ebből is származtatott társadalmi nimbusz ugyanakkor abszurd módon hátrányává, deformálójává vált az irodalomtörténeti recepció alakulástörténetének. E funkciókkal és társadalmi ranggal szemben ugyanis nem tudott a kritika közömbös maradni a mindennapi életben akkor sem, amikor Bánffy már nem viselt közjogi funkciókat, már nem voltak rangos politikai szerepei, s úgy döntött, hazaköltözik Erdélybe.[20] Jellemére, habitusára pontos fényt vető apró történetet mesél el Kacsó Sándor ezekből az esztendőkből: az Erdélyi Helikon 1929-es brassói estjének végeztével az egyik helyi újságíró, nyilván egy gyors riport reményében „ügyetlenül készségeskedett körülötte", hogy rásegítse a bundáját. Bánffy kissé csodálkozva hátraszólt: „– Hagyja, kérem! Egyedül is elég nehéz!"[21] Kacsó a rekanonizációs esélyek megnyílásával a nyolcvanas években megjelent emlékezésében (éppen az ideológiai hátrányok kapcsán) megemlít egy másik történetet is, melyben Bánffy karon ragadta őt, s mint a fiatal generáció egyik reményteljes képviselőjének azt mondta: „Maguk amolyan konzervatív főúrnak gondolnak engem bizonyára. Hát hiszen én tisztelem is a konzervativizmust ott, ahol van mit konzerválni. De hát itt mi a fenét érdemes konzerválni, mondja!?"[22]

Ezen a ponton, a felületes fogadtatástörténeti anomáliákat tekintve érdemes azt a félreértést is eloszlatnunk, legalábbis árnyalnunk azt az új keletű leegyszerűsítő véleményt, miszerint kizárólag az 1945 utáni években, a marxista irodalomtörténet-írás elvei szerint hallgatták volna őt agyon mint osztályellenséget. Amint a Nap Kiadó 2008-ban kiadott kötete részletesen taglalta,[23] ha nem is támogatták, a kezdeti evidens tiltás után valamelyest azért megtűrték. Erdélyben 1957-ben Nagy István és Marosi Péter élesztgethette valamelyest emlékét; 1969-ben Kós Károly és Szőcs István, majd pár évvel később, a centenárium kapcsán Bányai László és Tamás Gáspár Miklós (1973), illetve ehhez kapcsolódva Csehi Gyula (1974), majd pár év múltán Kötő József (1976), Dávid Gyula (1982), Fábián Ernő (1982) is írt Bánffyról. Amikor pedig 1981-ben a Kriterion Könyvkiadó (a *Romániai Magyar Írók* sorozatban) kiad-

20 1926-ban ott is sokan tartottak még tőle. Politikai oldalon éppúgy, mint művészeti ágon gyanakvás fogadta. „Miért jött vissza Erdélybe?" – kérdezték a korban többen, amint Ligeti Ernő ismert könyvének, a két világháború közötti erdélyi magyar szellemi életet bemutató *Súly alatt a pálma* című kötetnek a passzusai ezt megerősítik: „Miért jött le? kérdezte, így, pestiesen az úgymond jobboldali politikai közvélemény. – Mit akar? Szét akarja törni a Magyar Pártot, ő akar lenni a politikai vezér?" Vö. LIGETI Ernő, *Súly alatt a pálma: Egy nemzedék szellemi élete. 22 esztendő kisebbségi sorban*, Kolozsvár, Fraternitas, 1941. Illetve http://adatbank.transindex.ro/inchtm.php?akod=5172 [2015. 05. 26.] – Ezért érvényes íróként mindmáig vele szemben a „hátrányos helyzetű arisztokrata" elnevezés...

21 Vö. KACSÓ Sándor, *Fogy a virág, gyűl az iszap*, Bp., Magvető, 1985 (Tények és Tanúk), 345. – Ezúton is köszönet illeti Filep Tamás Gusztávot, amiért felhívta rá a figyelmemet!

22 Uo., 490.

23 Vö. *A nagyúr: Bánffy Miklós emlékezete*, i. m., 288.

ta két kisregényét (a *Reggeltől estig* és a *Bűvös éjszaka* című alkotásokat), részlegesen megtörni látszott a kiadói cenzúrából adódó csend is.[24] Hogy ez sok-e vagy kevés? Főként magyarországi és Budapest-centrikus viszonylatban nem mennyiségi kérdésnek ítélem. Itt Illés Endre említett baljós értékelése (1965) után még háromszor jelent meg nyomtatásban egyéb kiadásokban (talán innen a tétel szívóssága), ugyanakkor viszont Gaál Gábor régebbi Bánffy-kritikáit is újra közölték, majd Örley Istvánét hasonlóan, igaz, meglehetősen későn, csak 1988-ban nyomtatták ki újra. Pedig Örley kritikájában már 1942-ben[25] rossz – mert egyszerre előnyös és hátrányos! – ajánlólevélnek mondta a társadalmi rangot, a *Farkasok* című novelláskötet kapcsán. Márkus Béla egyik tanulmánya helyesen hangsúlyozta ezzel kapcsolatosan, hogy mindez 1942-ben íratott le, „semmi köze sincs tehát a szocializmusnak nevezett pártdiktatúra idejének osztályharcos elszántságához, arisztokráciaellenességéhez. Inkább azt a felfogást tükrözi, amelynek már a húszas évek elején Kun Andor bonmot-ja is hangot adott: »Miért tartják Bánffy Miklós grófot az írók kitűnő politikusnak és a politikusok kitűnő írónak?«"[26] Az idézettek mellett Karinthy könyvét is említhetjük, hiszen az *Így írtok ti* lapjain is feltűnt Bánffy Attila-drámájáról, *A Nagyúr*ról szerzett paródia.

Többen persze az 1940-es években éppen azért diszkreditálták Bánffyt, mert a két világháború közt, hazatérését követően román államkeretek között is mert és tudott cselekedni. Nem kevéssé elszomorító, ahogyan Bánffy nem fért bele abba az idézőjeles gyűjtőfogalomba sem, amit az erdélyi kisebbségi írók státusa jelentett Magyarországon, és amit a későbbi, főként 1968 utáni budapesti, akadémiai irodalomtörténeti koncepciókban a kényszerűen különutas nemzetiségi irodalomtörténetekben jelöltek ki más, nálánál szerencsésebbek számára.

Ady Endre említett sorainak félreinterpretálása és továbbhagyományozódása tehát erősíthette az utókor hűvös és tétlen állapotát, amiért ma is sajnálatosan valósnak tűnnek Hegedűs Géza sorai: „elbagatellizálva, fél mondatok erejéig úgy mondottak jókat felőle, hogy odaszorult a szürke sokadrangúak közé".[27] A szürke sokadrangúság tarthatatlan tétele nem csupán igaztalan, de, mint említettem, a pártatlan kívülállás jelzésének is az egyik szinonimája. Bánffy a jobb- és baloldaliságot egyaránt kerülte (1910-ben is pártonkívüli szabadelvű programmal választják országgyűlési képviselővé), és viszolygott az ideologikus, sematikus gondolkodásmódtól. Ez a jellembeli szilárdság az alkotó egyént is meghatározta. Munkásságának értékelése az évtizedek során talán ezért is vajmi keveset változott. Az alaptalan dilettante-verdikt továbbra is meghatározza a kánonból kiszorult, pontosabban a kánon peremén tétovázó szerepét és helyét.[28] Azért tartom helyesebbnek ez utóbbi megfogalmazást, mert Bánffy a kánon(ok)on belülre valójában sohasem kerülhetett. Sosem válhatott divatossá. Mindig egy elismert, de már eltűnőben lévő hagyományszegmenshez volt hozzásorolható, és amikorra bekerülhetett volna valamely aktuális értékelvű, irodalompolitikailag favorizált kánonszegmensbe, annak időközben megkérdőjeleződött a legitimációja.[29]

Az utóbbi évtizedekben megjelent irodalomtörténeti összefoglalások is rendre kihagyták Kisbánt elemzéseikből. Mű és szerzője szerepelt ugyan olyan kiadványokban, mint a *Magyar drámaírók* sorozat 20. századi kötete, illetve éppen az Illés Endre szerkesztette *Magyar elbeszélések* sorozat, megtalálható volt neve a Keresztury Dezső által szerkesztett *A magyar irodalom képeskönyve* című 1981-es kötetben is, de a nagyobb jelentőségű irodalomtörténeti összefoglalás az életműről mindmáig hiányzik, ahogyan az oktatási segédletnek is remélt, kifejezetten diákok számára készült *Atlasz* sorozatból vagy a legújabb irodalomtörténeti vállalkozásokból is kimarad.[30]

1914-ben Ady a sikeres rövidprózák után bizalmat előlegezett meg egy későbbi nagy mű megszületésének: „néhol-néhol Kemény Zsigmondot juttatja eszünkbe ez a könyv. [...] s talán Bánffy Miklóssal egyezkedve kapunk hamarosan valamit, előkelőt, művészit s Kemény Zsigmondhoz méltó Kisbán-könyvet." A két évtized múltán megjelenő *Erdélyi történet* valóban beváltja majd mindezt. Addig azonban egy újabb prózakötet kapcsán – ahogy Schöpflin jellemezte – a sokműfajú sikeres szerző „nyugtalanító, problematikus és egyenetlenségében is érdekes" vonásokkal ír. A formákkal és műfajokkal ekkorra sikeresen és elismerten játszó Kisbán úgy tűnt, egyenrangúvá nőtt a nagypolitikában is sikeres Bánffyval. Schöpflin így folytatja: „Élvezetből ír és az élvezet neki a folytonos hangváltoztatás. Láttuk őt mint irodalomszervezőt és propagátort, emlékszünk egy ősvilági fantasztikus színpadi játékára, történelmi drámáira, rosszmájú szatírájára, mindenféle hangú és tárgyú novelláira, [...] Volt úgy, hogy el voltunk ragadtatva tőle, volt úgy, hogy ingerülten vitatkoztunk vele, de közömbösek nem tudtunk maradni vele szemben."[31] Bő tíz évvel később az Erdélyi Helikon 1943-ból való ünnepi száma is ezt igazolja, mely lapszám a születésnapját ünneplő Bánffynak kifejezetten a szépírói érdemeit

24 Az 1989 előtti „sajátos rehabilitációt" Erdélyben Dávid Gyula elemezte. Vö. Dávid Gyula, *Bánffy Miklós utóélete a romániai magyar irodalomban* = D. Gy., *Erdélyi irodalom – Világirodalom*, Csíkszereda, Pallas–Akadémia, 2000, 184–208.

25 Vö. Örley, i. m.

26 Vö. Márkus Béla, *Bánffy Miklós az irodalomban*, Partium, 2007/4, 52–57.

27 Vö. Hegedűs Géza, *Arcképvázlatok: Száz magyar író*, Bp., Móra, 1980, 206.

28 Lásd legutóbb Bán Zoltán András rövid írását, egy újabb Kisbán-válogatás megjelenésekor, mely gyakorlatilag megismétli mindezt. Vö. Bán Zoltán András, *Egy kulturált műkedvelő*, Revizor – a kritikai portál, (2009. 02. 23) http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1233/banffy-miklos-novellak-banffy-miklos-muvei-iii/?label_id=1756&first=0 [2015. 05. 26.]

29 Akár a kontextualista irodalomfelfogásnak az ő esetében hátrányos szólamaira, akár a korszakonkénti fogadtatás eltérő motivációtölteteire tekintünk, nyilvánvaló, hogy társadalmi szerepköreinek, származásának, sőt még erdélyiségének bizonyos jegyei is életműve értelmezését és későbbi értékelését negatívan határozták meg. Bánffy így lett részben vagy teljességében egy meghaladott, peremre szoruló paradigma képviselte értékkör megbélyegzettje. Eleinte mint nem kellően haladó, később mint elátkozott, valamelyik vezető ideológia által megtagadandó.

30 Vö. *A magyar irodalom történetei*, főszerk. Szegedy-Maszák Mihály, Bp., Gondolat, 2007, I–III.; *Magyar Irodalom*, szerk. Gintli Tibor, Bp., Akadémiai, 2010.

31 Schöpflin Aladár, *Fortéjos Deák Boldizsár memoriáléja*, i. m.

próbálta végre hangsúlyosan előtérbe állítani. Az esetleges szépírói kanonizációs folyamat legerősebben ezekben az években, az 1940-es évek elején látszott kibontakozni, amikor amellett, hogy a Révai adja ki sorozatban műveit, az újraolvasás esélyével új értelmezésekre s némiképp új hangsúlyok keresésére is alkalom nyílt.[32]

Ezt megelőzően a húszas-harmincas évek erdélyi kisebbségi létkörülményei közt a helyi irodalom szervezőjeként, propagátoraként is európai minőségelvekben gondolkodik. Bánffy – akárcsak Kuncz Aladár – a közösségi megmaradás zálogának mindvégig az elitté válást tartotta. Ezért ajánlja Babits figyelmébe Tamásit, Dsidát, utóbbit sajnos kevés sikerrel. Az irodalmi köntösbe bújtatott politikai jelszavak felelőtlensége helyett – ahogyan Mikó Imre fogalmazott – Bánffy mindvégig „kerülte az erdélyi jelzőt, ő, a transzilvanista".[33] Bánffy Kosztolányival vallotta a valós, szükség szerint kíméletlen kritikai igény elsődlegességét, amely minden helyzetben rangot ad, és nem elnéző, nem óvatoskodó, nem zülleszti felületes dicséreteivel dédelgető infantilizálássá a műfajt. Mindezt saját alkotásaira vonatkozóan éppúgy fontosnak mondta és elvárta, mint arra a közösségi irodalomra, amelyben a mondandó vagy a társadalmi, politikai gondok valóban nem egy ízben az esztétikai megformáltság fölé emelkedtek. 1944-ben az Erdélyi Helikon utolsó, szeptemberi számában saját tervezett emlékirataira hívta fel a figyelmet, amely szöveg azonban sohasem jelenhetett már meg a tervezett módon. (Mottójául Goethe sorait választotta, nem véletlenül: „Az emberi csorda semmitől sem fél jobban, mint az értelemtől.") A torzóban maradt emlékiratok (*Huszonöt év* címmel) csupán 1993-ban kerülhettek a nagyközönség elé.[34] És ekkorra, a Karácsonyi Könyvvásárra jelenhetett meg csak ismét teljes terjedelmében a korábban csonkított trilógia, az életmű csúcsának tekintett, és korábbi szépírói munkáitól eltérően gróf Bánffy Miklós néven jegyzett[35] főmű, az *Erdélyi történet* is.

A regényciklus kötetei 1934-ben, 1937-ben és 1940-ben kerültek kiadásra, a regénytörténet maga egy teljes évtizedet ível át, az 1904 és 1914 közötti utolsó, visszfényes békeéveket tárva elénk, melyek a válságos időknek előfutárai, és már kézzelfoghatóan jelzik a hanyatlás menetét. Bánffy mindvégig elgondolkodtatóan elemez: a regényben a teljes összeomlás felé sodródó ország század eleji tablója elevenedik meg az évtizedek óta kormányzó Szabadelvű Párt széthullásával, a balkáni háborúval és a szarajevói merénylettel, a kirobbanó világégés képeivel. A nemzetközi léptékben Galsworthy *Forsyte Sagájával*, Balzac *Emberi színjátékával* vagy akár Tolsztoj *Háború és békéjével* is összehasonlított mű rendkívül összetett kifejezését adja kora disszonáns világállapotának. Akár egy letűnt korszak kuriózumszámba menően hiteles, tablószerű megörökítése, akár az epikai remeklés, a több nyelvi regisztert szinkron módon mozgató mű, akár a memoárirodalom legjobb hagyományai felől olvassuk, vagy a művelődéstörténeti elemző képek sora felől közelítünk, a regény páratlan alkotás, amelynek értelmezéséhez a magyarság kritikus önképének szempontrendszerét is figyelembe kell vennünk. A látszatra elsődleges cselekményszint ugyanis fokozatosan emeli ki kulisszaszerepéből a történelmi freskót, egyúttal elgondolkodtató társadalomkritikára adva lehetőséget. A regény végén a főhős elbukik, illúziótlanul, tetteinek hiábavalóságát felismerve, világától búcsúzva indul abba a háborúba, amely Bánffy számára különösen fájón Trianonhoz és a régi Európa pusztulásához vezet.

Érdemes lehet megemlíteni, hogy Bánffyt többek közt Tamási 1931-es, *Címeresek* című regénye inspirálta saját társadalmi osztálya bemutatására, elemzésére, kíméletlen kritikájára e regényben. Úgy gondolta ugyanis, hogy ezt a világot csak olyan valaki mutathatja be hitelesen és kritikusan, aki eleve beleszületett és benne élt. Móricz talán ezért is üdvözölte kitörő örömmel a művet: „Én a legnagyobb örömmel fogadom el hivatottnak és illetékesnek minden sorában. Sőt csodálom is: a magyar élő arisztokráciáról még senki ilyen kíméletlenül és irgalmatlanul nem nyilatkozott..." – írta róla a *Kelet népe* hasábjain, 1940-ben.[36] Talán ennél is fontosabb, és a későbbi sekélyes recepciót tekintve is sokatmondó, hogy Bánffy az értékőrző szabadelvűség híveként rendszerint szembekerült korának hivatalosságaival. Regénye megjelenését követően már emlékeztetett a veszélyre, miszerint a szellemi és politikai elit nem veszi tudomásul, hogy visszajutott az első világégés előtti állapotokba, és nem látszott tanulni hibáiból szinte semmit, holott ő e művét a hangsúlyos figyelmeztetés szándékával írta. „Azt hittem – kezdi kései vallomását –, hogy ha nem is sokan, de a szellemi élet elitje észreveszi, hogy a trianoni Magyarország, mit sem okulva a tragikus múlton, visszajutott ismét ugyanoda, abba a szellemi mocsárba, amiben a világháború előtt élt. Azt hittem, hogy meglátja valaki, hogy a Trianon utáni politika mozgalmai: a mindent vissza és a Nem, nem soha, valamint a legitimista és szabad királyválasztó jelszavak helyettesítik most a századforduló közjogi csatakiáltásait, ugyanúgy elkendőzik a magyar közvélemény előtt a valóságot, ugyanúgy csak személyi tusakodások foglalják le a politikusok figyelmét – egykor Tisza és Andrássy, most Bethlen és Gömbös viaskodása –, a polgári társadalom pedig ugyanazt a könnyelmű farsangot járja, amit 1914 előtt járt."[37]

Kétségtelen prózapoétikai értékei mellett ezért nevezhette „a magyarság önismerete szempontjából" is kiemelkedően jelentős műnek a regényhármast

32 Lásd erről többek között VALLASEK, i. m.

33 E meggyőződésének erejével ő otthon marad 1944 után, Észak-Erdély újbóli elvesztését követően is, amikorra Kuncz már nincs az élők sorában, a korabeli helikoni társak közül többen tragikusan vesznek oda fronton és lágerben egyaránt, Makkai és Áprily pedig már repatriálva, rég Budapesten élnek!

34 BÁNFFY Miklós, *Huszonöt év* (1945), Bp., Püski, 1993.

35 „Bánffy ezt a regényt úgy írta, mint egy gróf. Nem úgy, mint egy író, aki történetesen grófnak született. (Aminthogy ilyen nincs is.) Ezt fejezi ki talán, hogy míg minden előző művét Kisbán Miklós névvel szignálta, ennek a könyvének a címlapjára kiírja nemcsak igazi nevét, hanem grófi rangját is." Vö. SZERB Antal, i. m.

36 Vö. MÓRICZ Zsigmond, *Bánffy Miklós: Darabokra szaggattatol*, Kelet Népe, 1940/14.

37 *Vö.* BÁNFFY Miklós, *A magyar politika kritikája (Miért írtam meg az Erdélyi Történetet)* = B. M., *Emlékeimből – Huszonöt év*, Kolozsvár, Polis, 2001.

Szegedy-Maszák Mihály.[38] Ahogyan az alcímekben idézett bibliai jóslat,[39] a mű szerzője is mindig megelőzte szemléletével korát, a boldog békeidőket olyan időszakként ábrázolva, amely előre jelezte, és pazarló gazdagságában magában hordozta a bukást. A regény freskói végső soron ezért alkotnak komplex hanyatlástörténetet, amelyben, mint Vallasek Júlia helyesen írta: „nem csupán egyetlen társadalmi osztály (a mágnások), hanem általában az egész történelmi Magyarország találtatik könnyűnek."[40]

* * *

Ha Kisbán Miklós 1934 előtt leginkább „az egyhangúságtól iszonykodó",[41] kísérletező művésznek tekinthető,[42] akkor az emlékíró és összegző gróf Bánffy Miklós az ekkortól publikált nagyregényében leginkább a század diagnosztájaként mutatkozik meg. Olyannak, aki „szereti súlyos betegét, mindent megtesz megmentéséért, de kórképe kegyetlenül (kendőzetlenül) őszinte".[43] Schöpflin Aladár idézett 1930-as évekbeli kritikájának záró sora – „Irodalmi csemege Kisbán Miklós könyve" – a teljes életműre bátran kiterjeszthető: ez az irodalmi csemege „azok közül a luxuscikkek közül való, amelyekre egy sokszínűségre törekvő irodalomnak szüksége van".[44]

38 Vö. Szegedy-Maszák Mihály, i. m., illetve Uő, *Baltazár Lakomája,* Protestáns Szemle, 1994/4.

39 A trilógia köteteinek egyes címei az ószövetségi jóslatra utalnak, amit Baltazár bábeli király palotájának falára írt fel egy ismeretlen kéz. A jóslatot Dániel próféta így írja le: „Isten számba vette a királyságodat (*megszámláltattál*), és véget vet neki. Megmért a mérlegen és könnyűnek talált (*híjával találtattál*). Feldarabolja országodat (*darabokra szaggattatol*) és azt a perzsák kezére adja."

40 Vö. Vallasek, i. m.

41 Szerb Antal kifejezése. Vö. Szerb, i. m.

42 Schöpflin Aladár idézett véleménye 1932-ből származik, tehát még a főműnek tekintett trilógia első kötetének megjelenése előtti.

43 Vö. Marosi Péter, *Mit ér Bánffy trilógiája?* Utunk (Kolozsvár), 1957/27. és 28. – Illetve őt idézi Dávid Gyula: *Bánffy Miklós utóélete a romániai magyar irodalomban*, i. m.

44 Vö. Schöpflin Aladár, i. m.

Borbás Andrea

ADY ENDRE: A NAGY HITETŐ

Egy verseskötet, melyet elsodort a háború

Előadásom középpontjában Ady Endre *A nagy hitető* című fiktív verseskötete áll. Egy olyan gyűjtemény legitimitási kereteit rajzolom meg, amely javarészt az első világháború miatt nem tudott megjelenni. Ehhez a következőkben kísérletet teszek az egyes (korábban már megjelent) versszövegek idealitása és a könyv (hiányzó) materialitása közötti viszony bemutatására, illetve a kötet rekonstruálására – szem előtt tartva, hogy „egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket, mintegy teológiai mintára, [...] hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze".[1]

I.

Egy fiktív versgyűjtemény esetén sokszorosan is felvetődik a kérdés: „Hol kezdődik, és hol ér véget egy szöveg? [...] ha egy szöveg meghatározott állapotban van, abból szükségszerűen az következne, hogy el kellene tudnunk helyezni. [...] nem állíthatjuk, hogy egy szöveg az első szavával kezdődik és az utolsóval ér véget. Vagy hogy egy képet a kerete ír körül. Vagy hogy a keretet az a terem írja körül, amelyben elhelyezkedik. Vagy hogy a termet az épület írja körül [...]. Ahogy megpróbálunk meghatározott körvonalakat elhelyezni egy szöveg körül, igyekezetünk körök vízre rajzolásának képzeteit idézheti fel, ahogy a körök lassan kisodródnak jelképes írófelszőnk alól."[2] „Ha azt akarnánk mondani, hogy egy szöveget körülírhatnak annak fizikai tulajdonságai, ahogy egy képet is körülírhat annak kerete, azzal egy saját magunkat érintő, talán önkényes határt állítanánk: ez kevésbé vonatkoztatható magukra a szövegekre, mint befogadásuk aktusára."[3] A fiktív verseskötet befogadásához feltétlenül szükségessé válik valamiféle keretek kijelölése, olyan kereteké, amelyek lehetővé teszik, hogy a kötet elemeit képező versszövegekre egy nagyobb és világosabb (kon)textus részeként láthassunk rá. Mert „Mi határozza meg a megnyilatkozások szilárd határait? Metanyelvészeti erők. Az irodalmi műbe (például

1 Roland Barthes, *A szöveg öröme*, ford. Babarczy Eszter, Bp., Osiris, 1998, 53.

2 Joseph Grigely, *Textuális tér*, ford. Mezei Gábor, = *Metafilológia. Szöveg-variáns-kommentár*, szerk. Déri Balázs, Kelemen Pál, Krupp József és Tamás Ábel, Bp., Ráció, 2011, 131.

3 Uo., 133.

a regénybe) beemelt irodalmon kívüli megnyilatkozások (párbeszédek, levelek, belső beszéd stb.) és ezek határai. Itt megváltozik a totális értelmük. Más szólam reflexiói vetülnek rájuk, és e megnyilatkozásokba is belép a szerző szólama."[4] Az Ady-életműben ugyanis különösen hangsúlyos az a törekvés, amely nem csupán az egyes szövegeket, hanem az olvasást szabályozó szövegek együttesét, tehát magát a kötetet teszi a szerzői identitásképzés kitüntetett helyévé. A szerző mint szerkesztő intenciója szervező elvként működik a kompozícióiban, ahol az egyes, korábban már megjelent versszövegeket, azaz az előzetes folyóiratközlésként megjelentetett költeményeket egy újonnan megnyíló horizontban, vagyis verseskötetben tudja láttatni/olvastatni, ezáltal az egyes versek folyóiratbeli közlései kötetszintű jelentésképző többletet nyernek.

A szerzői szándékot a peremszövegek, epitextusok a fiktív kötet esetén is explicit módon nyilvánítják ki – hiszen Genette definíciója szerint a paratextus (amely peritextusok és epitextusok összessége) *„nem más, mint aminek segítségével egy adott szövegből könyv lesz"*.[5] A textus körülhatárolhatóságának problémája *A nagy hitető* című fiktív kötet esetén azért különösen figyelemre méltó, mert e gyűjtemény konkrét peritextusokkal rendelkezik; ezek a cím (*A nagy hitető*), az előbeszéd vagy prológus (*A csodák jönnek* című vers) és a (lappangó) borító, epitextusai pedig a kötet meghirdetésétől a szerzői és kortársi megjegyzésekig terjednek, amelyek között vannak primer szerzői és kortársi dokumentumok (főleg levelek), illetve visszaemlékezések. Fiktív kötet esetén a hangsúly az ilyen epitextusokra helyeződik át. A következő részben ezeket veszem sorra, megrajzolva *A nagy hitető* című kötet legitimitási kereteit.

II.

„Harminchat éves leszek, agglegény, kilenc év óta minden évben írok egy kötet verset [...]"[6] – szól egy fontos szerzői epitextus e tárgyban, „saját naptári évem szerint: egyik kötetemtől a másik újig"[7] – olvasható egy másik. De milyen szövegek köthetők a végül meg nem jelenő *A nagy hitető című kötet alakulástörténeti kontextusához?*

Ady *Ki látott engem?* című gyűjteménye 1914 februárjának első napjaiban jelent meg, ezt követte volna *A nagy hitető*, melynek első említése 1914. április 28-ra tehető – ezen a napon a következőket írta Ady Endre Boncza Bertának: „Nagyon örültem a virágoknak, mert drága kéz tépte és válogatta művészettel őket. Még jobban a másik két virágnak, szíve, szeme nagyszerű examenjeinek.

4 Mihail Bahtyin, *A szöveg problémája a nyelvészetben, a filológiában és más humán tudományokban* = M. B., *A beszéd és a valóság: Filozófiai és beszédelméleti írások*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Gondolat, 1986, 496.

5 Gérard Genette, *A szövegtől a műig*, Helikon, 2006/1–2, 53.

6 Ady Endre, *Önéletrajz* = Ady Endre Összes Prózai Művei, s. a. r. Láng József, XI, Bp., Akadémiai, 1982, 42–43.

7 Ady Endre, *Disputa* = Ady Endre Összes Prózai Művei, i. m., 67.

[Boncza Berta virágokat préselt és rajzolt Adynak.] Az egyszerűbb olyan nemes és originális, hogy az új Ady-kötetre kérem el ezennel."[8]

1914 végén Ady a korábbi évekhez hasonlóan szerette volna kötetbe gyűjteni az év során írt és folyóiratokban, lapokban megjelent verseit. Decemberben Földessy Gyulával közösen el is végezte a költemények sajtó alá rendezését:

> „Ady már 1914. decemberében rendezgette alá e sorok írójával együtt *A nagy Hitető* címen az 1914. évi verstermését, de ezt a tervezett verseskötetét az Athenaeum nem tudta megjelentetni, éppen a versek *szörnyű nagy aktualitása* miatt. (A *szörnyű nagy aktualitás* arra céloz, hogy e kiadandó kötetében számos olyan vers volt, amelyek a magyarság pusztulását jajongták, jóval a szarajevói merénylet előtt, pl. *Nincs itt ország, Éhes a Föld, A fekete Húsvét, A szétszóródás előtt, Levél ifjú társakhoz III.* c. verseiben.)"[9]

Még január elején is a köteten dolgozik: „nem írhattam, beteg voltam eddig. Lajosékhoz, Gyurkáékhoz egy vizit, dolgoztam valamit a könyvemen"[10] – írta Boncza Bertának január 27-én. Dénes Zsófiának szóló február 23-i levelében már egy majdnem kész kötetről szerzünk tudomást: „A kötetet a jövő hét elején, holnap-holnapután küldöm nyomdába."[11] 1915. március elsején a Nyugat folyóirat a Nyugat hírei rovatban meg is hirdette a kötetet:

> „Ady Endrének A nagy Hitető cimmel uj verskötete jelenik meg az Athenaeum kiadásában. Betegsége miatt késett eddig, de már husvét előtt könyvpiacon lesz."

Mindeközben készült a kötet borítója is, minden bizonnyal azokat a virágmotívumokat felhasználva, melyekre Ady április 28-i levelében utalt. Mindenesetre egy nappal a Nyugat hirdetésének megjelente után Boncza Berta a következő sorokkal fordult Dénes Zsófiához: „Kötete mindennap akar haladni és fog is. A címlap átrajzolásával és módosításával lesz egy kevés dolgom még. Tudod, nekem az első nyilvánosabb munkám lesz, és szeretném, ha jó kerete lenne Adysnak. Amíg a piktorbátyám itthon van (15-ig) utálok belefogni. Kell, hogy egészen enyém legyen ez a rajz és a színátérzés, ha mégoly elnézést igénylőn kezdetleges is. Úgy félek túlsápadtan, lyányos félszegséggel állani a Lesznai-rajzok buja, telt asszonyisága után. De mindegy. Fő, hogy én legyek magamnak."[12]

Ezt követően szinte napra pontosan két hónapig nem találunk utalást a készülő kötetre. Május elsején Ady a következő sorokkal fordult Hatvany

8 Ady Endre *Levelei*, szerk., bev. Belia György, Bp., Szépirodalmi, 1983, 3, 32.

9 Ady Endre *Válogatott cikkei és tanulmányai*, s. a. r. Földessy Gyula, Bp., Szépirodalmi, 1954, 444.

10 Ady Endre *Levelei*, 3, i. m., 122.

11 Uo., 126.

12 Idézi Dénes Zsófia, *Talán Hellász küldött*, Bp., Magvető, 1984, 171–172.

Lajoshoz: „Most már, mint untauglich, megjelentetem a könyvemet is."[13] Újabb egy hónap elteltével június elsején, egy öccsének szóló levelében már kevésbé bizakodó: „A verseimet leadom – talán. A kötet ti."[14] Nagyjából ugyanekkor – egészen pontosan május 26-án – azonban egy ugyancsak öccsének szóló levelében már két kötetnyi anyagról ír: „Salamonnak mondd meg, hogy neki már kétkötetnyi versem gyűlt össze. Szóval, elég lesz, ha verseim alkudóbb felével kiléphetek – aratásra."[15] Egy hónappal később, a két kötetnyi, publikálásra váró vers egy Ady-publicisztikában is megjelenik a *Távol a csatatértől* rovatban *Az értelmetlen versek* alcím alatt a Világ című napilap hasábjain: „Tavaly s meg a régibb karácsony óta két verskötetnyi versem gyülemlett össze. A közelebbi múlt karácsonykor egy kötetemnek máris illett volna megjelennie, ezért külön bíztató pénzt is kaptam.[16] S még ezt a kötetemet is csak bajosan válogatom össze aratás végére, mivel sok benne a háború előtt élt és érzett élet. S itt nem az a baj, hogy kiestem az Időből, de hogy e verseknek szörnyű nagy az aktualitásuk. A Háború előtt tehát még írhattam háborús verseket, a Háború óta, nem kell magyaráznom, hogy mit tehettem."[17]

Bő egy hónap múltán (1915. augusztus 2-án) Ady Hatvany Lajosnak írván – némileg túlzó módon – már háromkötetnyi versről tesz említést: „Immár hamarosan három kiadatlan verseskönyvem vár az őszre."[18] Azt, hogy a háromkötetnyi vers valóban a túlzáshoz, mintsem a valósághoz áll közelebb, egy Ady-publicisztika is bizonyít(hat)ja: „Még nem mondom ki az utolsó szót, de kérdem egyelőre, mit akarnak tőlem elvenni? A pozícióimat, a stallumomat, az összeköttetéseimet, a börzeinformációimat? Elvehetik, mert én csak a fiatalokért tartom meg az életemet, s ezeket senki sem veheti el tőlem, pláne kapnak egyszerre két Ady-kötetet februárra."[19]

Mindeközben 1915. június legelejére a kötet borítója is elkészült: „Küldöm – »végre« kész könyvtáblámat – baráti jóváhagyásodhoz. Első, – merészen önálló és primitiv kis munkám mit a nagy nyilvánosság talán agyon is üt, hogy ilyen tehetségtelenül és ilyen tudatlansággal meri magát Ady-keretnek vallani. Mégis – ki kellett adnom. Légy kérlek elnéző és jó. – Ady is az. Annyit

13 Ady Endre *Levelei*, i. m., 134.
14 Uo., 138.
15 Ady Endre *Levelei*, i. m.,137.
16 E biztató pénzre Hatvany Lajos a következőképpen emlékezett: „A háború elején kereset nélkül álltak az írók; az általános adakozások idején ötezer koronát azzal a kikötéssel adtam az Auguszta-alapnak, hogy tíz magyar író könyvét fogják belőle honorálni. Az Auguszta-alap megbízásából kerestem fel az akkori Athenaeum-vállalat igazgatóját, R. [Ranschburg Viktor] urat, hogy a részvénytársaság vállalná-e tíz könyv kiadását, ha az Auguszta-alap viszont vállalja a honorárium fizetését. Ady, Bródy, Szép Ernő, Karinthy, Ambrus, Szomory, Babits, Kosztolányi, Lengyel, Ignotus neveit emlegettem. Az igazgató úr csak Adyt kifogásolta. Elég baj, hogy a Nyugat tönkje után kénytelenek fizetni Adyt, – a kötet kiadására nem hajlandók. Ady hiába készítette sajtó alá Nagy-Hitető című kötetét, a kifizetett honorárium dacára sem vállalták a kiadást." (Hatvany Lajos, *Ady a kortársak közt*, Bp., Genius, 1928, 64.)
17 Ady Endre, *Az értelmetlen versek* = Ady Endre Összes Prózai Művei, i. m., 94.
18 Ady Endre *Levelei*, i. m., 164.
19 Ady Endre, *Jeremiás siralmai – mindig* = Ady Endre Összes Prózai Művei, i. m., 117.

szépet képzelt bele, – hogy most már önmaga is elhitte és gyerekesen büszke reá – a drága. Aranyos Zsukám – szépen kérlek – vidd el Salamonnak, nyugtasd meg, hogy az Ady kötet most már komoly indulóban van – és beszélj vele – a nyomást illetőleg. Én és mink ragaszkodunk a szinezéshez – de mindent rád bizok"[20] – fordult Boncza Berta Dénes Zsófiához 1915. június 4-én.

A világháborús cenzúra mellett a kötet meg nem jelenése hátterében említésre méltó még a Nyugat könyvkiadó felszámolása. „Ady műveit a Nyugat kiadóvállalat megszűnte után a Nyugat összes kiadványaival és szerzői jogaival az Athenaeum váltotta magához. Shwartz Félix és Ranschburg[21] igazgatók, valamint az Athenaeum lektora nem becsülték semmire Ady Endrét, nem vártak semmit könyveitől.[22] [...] sem a régi könyveit nem hozták forgalomba, sem pedig az újakat nem adták ki. [...] Ami pedig Adyt arra kényszerítette, hogy pályája tetőpontján három vagy négy évig hiába keressen kiadót. Nem talált."[23] A háború motívumával ugyanis Ady minden tematikus viszonylata kibővült; az „én és az élet" például „én és az élet és a háború" tematikus egységévé alakult, ahogy az „én és a szerelem" „én és a szerelem és a háború"[24] egységéve, a háború ezáltal *A nagy hitető* című kötet összes ciklusának központi motívumává vált volna. A látomásos, többnyire apokaliptikus víziókat festő Ady-versek együtt, kötetbe rendezve nyilvánvalóan ütköztek az 1914. július 27-én életbe lépő cenzúratörvény 6. paragrafusával: „Minden olyan hírnek közlése, amely a lakosság körében nyugtalanságot vagy izgalmat kelthet, hátrányos befolyással lehet a monarchia katonai helyzetére és a hadviselés érdekeit is veszélyeztetheti. Ennélfogva az ilyen hírek csak akkor közölhetők, ha azok hivatalos forrásból erednek, vagy közlésükhöz a m. kir. miniszterelnökség sajtóirodája, vagy a nyomtatvány megjelenési helyére illetékes kormánybiztos kifejezetten hozzájárul."[25]

III.

Az előző verseskötet (*Ki látott engem?*) 1914. februári megjelenése és az 1915 húsvétja (1915. április 4–5.) között folyóiratokban megjelent versek egybegyűjtésével létrehozható egy tartalomjegyzék, amely *A nagy hitető című kötet szelektív olvashatóságát lehetővé teszi. Ezek az alábbiak (zárójelben a kötet, amelybe a vers végül került):*

20 PIM Kézirattár V. 18.
21 Ranschburg Viktor, az Athenaeum igazgatója intézte a Nyugat Részvénytársaság fölszámolási ügyeit.
22 Hatvany Lajos, *Ady*, Bp., Szépirodalmi, 1959, 339–340.
23 Hatvany Lajos, *Ady*, i. m., 340.
24 Kenyeres Zoltán, *Ady Endre*, Bp., Korona, 1998, 79.
25 A m. kir. igazságügyminiszternek a m. kir. belügyi és kereskedelemügyi miniszterrel egyetértve kiadott 12,001/1. M. E. számú rendelete, az időszaki lapok és más sajtótermékek ellenőrzésének szabályozásáról.

A bűnök kertjében (A halottak élén)
A csillag-lovas szekérből (Az utolsó hajók)
Adja az Isten (A halottak élén)
A fekete Húsvét (A halottak élén)
A Föld ébresztése (A halottak élén)
A halottak élén (A halottak élén)
A csaló vitorlás (Az utolsó hajók)
A csodák föntjén (A halottak élén)
A csodák jönnek (A halottak élén, prológus)
A fogyó Hold (A halottak élén)
A gyávaság istenessége (Az utolsó hajók)
A Hold megbocsát (A halottak élén)
A jelen muzsikája (Az utolsó hajók)
A Kalota partján (A halottak élén)
Akkor sincsen vége (A halottak élén)
A leghasztalanabb áldozat (Az utolsó hajók)
Alszik a magyar (Az utolsó hajók)
A mesebeli János (A halottak élén)
A mi háborúnk (Az utolsó hajók)
A Mindegy átka (A halottak élén)
A Mindent hurcolva (Az utolsó hajók)
A nagy Híd (A halottak élén)
A nagy posványon át (Az utolsó hajók)
A szamaras ember (A halottak élén)
A szép Húsvét (A halottak élén)
A szétszóródás előtt (A halottak élén)
A tábortűz mellett (A halottak élén)
A tűz ünnepén (Az utolsó hajók)
Az elhagyott kalóz-hajók (A halottak élén)
Az eldobott szerelem (Az utolsó hajók; Papp Viktor valceréhöz címmel)
Az eltévedt lovas (A halottak élén)
Az idők kedveltjei (A halottak élén)
Az öreg árvaság (A halottak élén)
Az ősz dicsérete (A halottak élén)
Az ütések alatt (A halottak élén)
A váró neutralitás (A halottak élén; Bóbiskolván lehajtott kardomon címmel)
Beteg ember fohásza (Az utolsó hajók)
Boldog új évet (Az utolsó hajók)
Ceruza-sorok Petrarca könyvén (A halottak élén)
Cifra szűrömmel betakarva (A halottak élén)
Csókok és szabadítások (Az utolsó hajók)
Egy napló kezdete (Naplótöredék egy szanatóriumban címre változtatta A halottak élén előkészítő anyagában – az MTA Kézirattárában megtalálható, de kötetben nem jelent meg)

Egyszer volt csak (A halottak élén)
Éhes a föld (Az utolsó hajók)
Élet, élet, élet (Az utolsó hajók)
Elfáraszt a várás (A halottak élén)
Elmenni Távolra pusztulni (A halottak élén)
Ember és Sátán (A halottak élén; Minden az Életért címmel)
Emlékezés március idusára (Az utolsó hajók)
Én bús ibolya-vetésem (A halottak élén)
Én jó Hiszekegyem (Az utolsó hajók)
Ésaiás könyvének margójára (A halottak élén)
És mégis megvártalak (A halottak élén)
És most már (A halottak élén)
Fáradtan biztatjuk egymást (A halottak élén)
Fénylik a tenger (kötetben nem jelent meg)
Halottan és idegenen (A halottak élén)
Ha messzebbről nézem (Az utolsó hajók)
Harcos és harc (Az utolsó hajók)
Ház jegenyék között (A halottak élén)
Himnusz a tavasznak (A halottak élén)
Hulla a búzaföldön (A halottak élén)
Hűvösvölgyemből sebten, rohanón (Az utolsó hajók)
Intés szegény legényeknek (Az utolsó hajók)
Itthon az Úrfi (Az utolsó hajók)
Jön a szabadulás (Az utolsó hajók)
Kár volna érted (A halottak élén)
Költők tavaszkor énekelnek (Az utolsó hajók)
Követelem a Holnapot (Az utolsó hajók)
Kurucok így beszélnek (A halottak élén)
Láttam rejtett törvényed (A halottak élén)
Legenda (kötetben nem jelent meg)
Levél a Végekről (A halottak élén)
Mag hó alatt (A halottak élén)
Már előre rendeltettem (A halottak élén)
Még egyszer jönne (Az utolsó hajók)
Még fájóbb könnyek (A halottak élén)
Mégsem, mégsem, mégsem (A halottak élén)
Minden az életért (Az utolsó hajók)
Minden nagy megújhodottságom (A halottak élén)
Mi véres szivünkért (A halottak élén; Elhanyagolt véres szívünk címmel)
Nagy fordulására lelkemnek (Az utolsó hajók)
„Nem csinálsz házat" (Az utolsó hajók)
Nincs itt ország (Az utolsó hajók)
Obsitot se kapok (A halottak élén)
Óh, fajtám vére (A halottak élén)

Összebúvó félelem órái (A halottak élén)
Piros gyász ünnepén (Az utolsó hajók)
Régi negédességem meghalt (Az utolsó hajók)
Sírva gondolok rá (Az utolsó hajók)
Szent Lélek ünnepére (Az utolsó hajók)
Szerelem és ravatal (Az utolsó hajók)
Talán Hellász küldött (A halottak élén)
Távolról a Mostba (A halottak élén)
Tegnapi tegnap siratása (A halottak élén)
Torony az éjszakában (A halottak élén)
Új, s új lovat (Az utolsó hajók)
Uram, segíts bennünket (Az utolsó hajók)
Ünnep a dombon (Az utolsó hajók)
Vágtatás a Holdnak (A halottak élén)
Vajjon milyennek láttál? (Az utolsó hajók)
Vándor, téli hold (A halottak élén)
Várnak a táborozók (A halottak élén)
Vér: ős áldozat (Az utolsó hajók)
Vigasztaló beszéd álmaimban (Az utolsó hajók)
Vihar és fa (Az utolsó hajók)
Virágos karácsonyi ének (A halottak élén; Óhajtozom a Magasságba címmel)

Végül Ady valóban csupán versei „alkudóbb felével" léphetett ki „aratásra"; az 1914 februárja és 1915 áprilisa között keletkezett költemények egy része *A halottak élén* című kötetben, az életmű utolsó ciklikus gyűjteményében jelent meg Hatvany Lajos és Ady Endre válogatásában. („Egyébként a kötet neve csak az utolsó pillanatban lett *A halottak élén*. Jó ideig *Halottan és idegenen* volt a cím."[26]) A többi költemény *Az utolsó hajók* című posztumusz válogatásba került, csupán néhány maradt ki mindkettőből. Hatvany visszaemlékezései szerint Ady három kötettel szeretett volna megjelenni, hogy megmutassa a világnak, mennyi verset írt előző kötete óta. Hatvany azonban ragaszkodott a válogatáshoz, kétes hitelességűvé téve az utolsó arcképet.[27]

Mégis, ha megnézzük *A halottak élén* című kötetet is, amely ezen versek egy részének hordozójává vált, és amely az életmű utolsó ciklikus kötete, megtalálhatjuk benne *A nagy hitető* csíráit is – mondhatni fosszíliaként. Taine híres kagyló-analógiájából kiindulva *A nagy hitető* című fiktív kötet otthagyta a maga lenyomatát *A halottak élén* köteten – cikluskompozíció-töredékekként. Úgy is fogalmazhatnék, *A halottak élén* bizonyos ciklusainak kompozíciója *A nagy hitető* cikluskompozíciójára épült rá, azt bővítette tovább. Ady ugyanis versei kötetbe szerkesztésekor a folyóiratokban, napilapokban megjelent versei közül kivágta, és egy-egy lapra felragasztotta azokat, melyeket a kötetbe

26 Ady Lajos, *Ady Endre*, Bp., Amicus, 1923, 222.
27 Rába György, *Vita*, It, 1976, II., 417.

készült felvenni. E lapkivágatok sorrendbe rendezésével készültek el a ciklusok. *A halottak élén* sajtó alá rendezésekor verscsoportokat, egymás után álló költemények halmazát emelte ki a szerző mint szerkesztő, kisebb-nagyobb egységeket, mondhatni mini-kompozíciókat őrizve meg ezáltal *A nagy hitető* egykor létező nyomdára előkészített példányából.

Ami *A halottak élén* kötetkompozícióját illeti, megfigyelhető, hogy a kötetet indító prológus (*A csodák jönnek*), illetve a záró költemény (*Akkor sincsen vége*) – amely elemek az Ady-kötetekben mindig hangsúlyosak, már *A nagy hitető* idején is rendelkezésre álltak, minden bizonnyal ott is nyitó és záró darabokként. Fontos még, hogy a könyv-motívumot hangsúlyosan hordozó, és ezzel az írást mint metaforát alkalmazó két vers, az *Ésaiás könyvének margójára*, illetve a *Ceruza-sorok Petrarca* könyvén című versek keletkezése is *A nagy hitető* sajtó alá rendezése előtti időre tehető. E két vers szerepét az a tény is kiemeli, hogy cikluscím-adóvá is váltak. Mindkét vers címe egy másik könyvbe való bejegyzésre, megjegyzésre, széljegyzetre, illetve e jegyzet marginális vagy inkább bújtatott voltára utal, tehát az újonnan keletkező szöveg egy korábban már meglévő szövegbe való beágyazására, aminek következtében az éppen olvasott Ady-könyv egy már meglevő könyv részévé válik.

Ami a cikluskompozíciót illeti, egyedül a kötetet nyitó verscsoport, az *Ember az Embertelenségben* nem tartalmaz kompozíciótöredéket *A nagy hitetőből*. A következő ciklus – a *Mag hó alatt* című – a *Várnak a táborozók*, *A tábortűz mellett*, *Levél a Végekről*, *Elhanyagolt véres szívünk*, a cikluscím-adó *Mag hó alatt* és a *Kurucok így beszélnek* hat versnyi egységét, illetve a két utolsó vers, az *Egyszer volt csak* és az *Ütések alatt* egymásutániságát őrzi. *Az eltévedt lovas* című ciklusban az *Elmenni Távolra, pusztulni*, a *Fáradtan biztatjuk egymást*, *A mesebeli János*, illetve *Az eltévedt lovas* mint egymás után következő versek képeznek egy kisebb kompozíciós egységet *A nagy hitető* című kötetből. A következő, a kötet címéül is választott ciklus – *A halottak élén* – esetén megállapítható, hogy a nyitó és záró vers (*Obsitot se kapok*, *Bóbiskolván lehajtott kardomon*) egyaránt rendelkezésre állt *A nagy hitető* sajtó alá rendezése idején, ami azért fontos, mert az Ady-féle kompozíciókban a ciklusoknak nemcsak a középső, de az első és utolsó darabjai is mindig különösen hangsúlyosak. E két költeményen kívül *A halottak élén* című ciklusból a címadó, a *Torony az éjszakában* és a *Halottan és idegenen* című versek egysége őrződött meg, *A megnőtt élet* című ciklusból pedig *Az öreg Árvaság* és a *Láttam rejtett törvényed* című költeményeké. *Az Ésaiás könyvének margójára* című ciklus esetén szintén rendelkezésre állt a nyitó és záró vers már *A nagy hitető* idején is (*Ésaiás könyvének margójára*, *És most már*), emellett két kisebb egységet is őriz a verscsoport: a *Virágos karácsonyi ének* és *A csodák föntjén*, valamint *A szétszóródás előtt*, illetve az *És most már* egymásutániságát. *A Ceruza-sorok Petrarca könyvén* ciklus szintén őrzi *A nagy hitető* idejéből a nyitó és záró verset (*A nagy Híd*; *Vándor, téli hold*). Ezeken kívül még három egységet: a címadó és a *Még fájóbb könnyek* című versek egységét, továbbá *A fogyó Hold*, a *Kár volna érted* és az *Én bús ibolya-vetésem* egymásutániságát,

illetve az *Összebúvó félelem órái, Talán Hellász küldött* és *Vándor, téli hold* egységét. A *Tovább a hajóval* ciklusból a *Távolról a Mostba, A szamaras ember* és *A Mindegy átka* hármasa került át *A nagy hitetőből A halottak élén* című kötetbe. A *Vallomás a szerelemről* ciklus szintén őrzi a nyitó és záró verseket *A nagy hitető* idejéből, illetve megőrződött *A Kalota partján*, az *És mégis megvártalak, Az elhagyott kalóz-hajók*, a *Vágtatás a Holdnak* és az *Óh, fajtám vére* ötversnyi egysége, valamint a *Minden nagy megújhodottságom*, a *Cifra szűrömmel betakarva* és *Az Idők kedveltjei* egymásutánisága.

A Boncza Berta által *A nagy hitetőhöz* tervezett borító nem lett *A halottak élén* kerete, az ugyanis egyszínű, palackzöld papírba fűzve jelent meg, „díszei" csupán a szerzőt és a címet jelölő sárgásfehér betűk. *A nagy hitető* borítója megsemmisült vagy lappang, Boncza Berta *A halottak élén* című kötethez tervezett, de fel nem használt borítóját az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára őrzi.

Dévavári Zoltán

JEGYZETEK A NAPRÓL – A „BOLDOG BÉKEIDŐK" KÉPZETÉNEK LEBONTÁSA

Gyóni Géza írásai a szabadkai Bácskai Hírlapban

1. Bevezetés

Tanulmányomban Gyóni (Áchim) Gézának a szabadkai *Bácskai Hírlap*ban 1913-ban, tehát az utolsó békeévben megjelent, elsősorban politikával, közélettel és a helyi viszonyokkal, állapotokkal kapcsolatos cikkeit térképezem fel. Arra a periódusra fókuszálok, amikor a virágzó és prosperáló délvidéki város, Szabadka minden társadalmi nehézsége, ellentéte és hátránya ellenére történelmének legsikeresebb periódusán volt túl, hirdetve az Alföld – a Bácska – erőteljes bekapcsolódását a polgárosodásba.

Gyóni cikkei egy vidéki kisváros utolsó békebeli évének gondjairól-bajairól szólnak, amikor Szabadka már túl volt a zsinagóga és a városháza építésén, Palicsfürdő is elnyerte végleges, mai formáját, amikor az ott élők talán még okkal és joggal hihették azt, hogy Szabadka szépet álmodik.

Valóság volt-e mindez, vagy csupán illúzió? Az elmúlt kilenc évtized eseménytörténetének és városfejlődésének ismeretében is nehéz erre válaszolni. Mindenesetre az bizonyos, hogy az idealisztikus képet állandóan megzavarták a város kulturális és szellemi lemaradottságának kézzelfogható bizonyítékai, a vissza-visszatérő viharfelhők; Újvidéken már ott voltak az oroszországi pogromok elől menekülő zsidó emigránsok, a balkáni háborúk szelei pedig Szabadkáig is elsüvöltöttek. Gyóni abban a periódusban kezdett el publikálni a *Bácskai Hírlap*ban, amikor a közelgő vérzivatar, ha áttételes formában is, de meg-megérintette a várost.

2. Szabadka előtt

Gyóni, eredeti nevén Áchim Géza[1] szabadkai tartózkodásakor már nem volt kezdő újságíró. Tizenkilenc éves korában, 1903-ban a *Nyugatmagyarországi*

1 Gyóni (Áchim) Géza (Gyón, 1884. június 25. – Krasznojarszk, 1917. június 25.) A békéscsabai főgimnázium elvégzése után a pozsonyi evangélikus teológián kezdte el egyetemi tanulmányait, melyeket megszakított, s 1903-tól a Nyugatmagyarországi Híradó munkatársa lett. 1906–1908 között Budapesten közigazgatási tanfolyamot végzett, majd Sopronba költözött. Ezt követően került Szabadkára, ahol egészen 1914-es bevonulásáig a Bácskai Hírlapnál dolgozott. Przemyślnél esett orosz fogságba, s a krasznojarszki fogolytáborban hunyt el.

*Híradó*nál korrektorként került kapcsolatba a sajtóval. A fiatal költőnek nagyon megtetszett a munka, a szerkesztőség mozgalmas levegője, és ennek következtében elmaradt az egyetemről is: nem tette le a kötelező héber nyelvi vizsgát, egyháztörténetből sem kollokvált.[2]

1904. január 24-i öngyilkossági kísérete követően csak nyáron tért vissza a laphoz. Ekkor már verseket közölt, kritikákat, tárcákat írt, híreket gyűjtött, és negyvennyolcas ellenzéki alapokon állva kommentált is. 1905-ben kényszerűségből tért vissza Gyónra, ahol egy jegyzői irodában gyakornokoskodott, és itt szembesült környezete elmaradottságával, alacsony szellemi színvonalával, igénytelenségével. Élclap indításán gondolkodott, azonban a lapból végül semmi sem lett.

1906-tól már az *Alsódabas és vidéke* szerkesztője, és ebben az időben forrt ki későbbi politikai nézetrendszere is. Egyre elmélyültebben vetette magát bele a korabeli Magyarország politikai életének vizsgálatába. Olvasta a korabeli újságokat, tanulmányozta a kormányrendeleteket, figyelte a külpolitikát.

1908. március elsején – rövid budapesti kitérőt követően – tizenhárom szám erejéig a *Dabas és Vidéke* szerkesztője volt. Érlelődő szemléletmódjára nagy hatást gyakorolt Ady radikalizmusa és széles látókörűsége, az egész országot érintő problémák merész tárgyalási módja, a *Huszadik Század* körének gondolatilag, politikailag, filozófiailag elmélyült, megalapozott írásai. A fiatal, ambiciózus újságíró célja ezért környezetének az apátiából való felrázása és az ellenzéki törekvések népszerűsítése lett. Ennek tudható be, hogy elsősorban a szociális problémákra, az elmaradottságra, a kiúttalanságra, a bizonytalanságra, a „magyar ugar" lehúzó erejére, a reménytelenségre, a valóság kisszerűségére, álmosságára és bezártságára fókuszált. Cikkei nem nélkülözték az ironikus, sokszor egyenesen gunyoros megközelítést sem.

A *Dabas és Vidéke* megszűnését követően 1910 októberében a *Soproni Napló*nál kapott munkát, ahol versei publikálása mellett cikkeket, híreket és számos vezércikket is közölt. A következő évben, 1911-ben a *Kultúra* címet viselő folyóiratban könyvismertetései és versei is megjelentek. Ez a lap anyagi nehézségek miatt végül felmondott neki, és nem sokkal később, 1912. augusztus 19-én 28 napra behívták katonának. Ősszel még visszatért a nyugatmagyarországi városba, ahol a *Sopron* című lap felelős szerkesztőjeként tevékenykedett. Erősen ellenzéki szóhasználata miatt ügyészi eljárás indult ellene, így novemberben ismét állás nélkül maradt. Felívelő soproni karrierje ezzel hirtelen véget is ért.

2 Gyóni Géza szerkesztői-újságírói tevékenységét bővebben lásd: Fábián Miklós, *Gyóni Géza (1884–1917): Tanulmány és bibliográfia*, Dabas–Szentendre, Dabas Városi Jogú Nagyközségi Tanács – Pest Megyei Művelődési Központ és Könyvtár, 1984 (Pest Megyei Téka, 5), 21–35.

3. A polgári radikális légkör Szabadkán

1913. február 13-án Nádasy József[3] szabadkai színigazgató közbenjárására kerül a *Bácskai Hírlap*hoz.[4] Az 1897. október 3-án Csillag Károly[5] által alapított, eredetileg *„társadalmi, közgazdasági és szépirodalmi lap"* 1902-ben alakult át politikai napilappá. Csillag 1904-ben távozott a lap éléről, és Braun Henrik[6] vette át a felelős szerkesztői tevékenységet. 1906-ban hivatalosan Baloghy Ernő[7] lett a főszerkesztő, a lapot a háttérből azonban továbbra is Braun irányította. A személycsere mögött vélhetőleg az állt, hogy az új főszerkesztővel a lap már nem csupán politikai napilapként határozta meg magát, hanem egészen 1909-ig *A Bács-Bodrog vármegyei függetlenségi és 48-as párt közlöny*eként.

1909 márciusában aztán Braun átmenetileg távozott a laptól – helyét Havas Emil[8] foglalta el – de augusztusban már vissza is tért mint társszerkesztő. Ettől a periódustól az első világháborút lezáró időszakig – vagyis 1919-es betiltásáig – a *Bácskai Hírlap* volt Szabadka legkiemelkedőbb napilapja. Az újság hasábjain szólalt meg Kosztolányi Dezső, Csáth Géza, Somlyó Zoltán, és

3 Nádasy József (?, 1874 – ?, 1925) az akadémia elvégzését követően először színészkedett, majd társulati titkárként és művezetőként tevékenykedett. 1911-ben pályázott a szabadkai színházi pozícióra, ahol 1912 és 1918 között működött. Egy időben az újvidéki színházban is dolgozott, s több vendégszereplést is tett a Bácskában. Az impériumváltást követően Pécsre költözött.

4 A Bácskai Hírlap történetét bővebben lásd: Kolozsi Tibor, *Szabadkai sajtó (1848–1919)*, Szabadka, Életjel, 1973, 219–230.

5 Csillag Károly (Kishegyes, 1872. május 12. – Edelény, 1938. szeptember 11.) A gimnáziumot Zomborban, Szabadkán és Szegeden végezte, jogi tanulmányait pedig Budapesten. 1896. október 4-én ő indítja meg az első szabadkai napilapot, a Bácskai Naplót, 1904-ben pedig a az első illusztrált hetilapot, a Bácsországot. 1918 után a Miskolctól északra fekvő Edelényben telepedett le, ahol ügyvédként tevékenykedett.

6 Braun Henrik (Bajmok, 1869. augusztus 6. – Szabadka, 1918. október 18.) Eredetileg jogi pályára készült, azonban tanulmányait nem fejezte be. Sikertelen tanulmányai után a szabadkai lapok munkatársa lett. Neki köszönhetően lett a Bácskai Hírlap az egyik legjobb vidéki hetilappá. Sikeréhez hozzájárult a fiatal, kezdő és tehetséges újságírók pártfogása; az ő biztatására közölte a lapban első írásait Kosztolányi Dezső, Csáth Géza, de támogatásának köszönhetően került a laphoz Gyóni Géza és Somlyó Zoltán is.

7 Baloghy Ernő (Bécs, 1867. november 8. – Budapest, 1943 ?) Középiskolai és egyetemi tanulmányait Bécsben és Grazban, illetve Berlinben, Párizsban és Oxfordban folytatta. Jogi diplomát Budapesten szerzett. Ezt követően Zomborban nyitott ügyvédi irodát. Rövidesen bekapcsolódott a közéletbe, s az 1906-os választásokon ellenzéki országgyűlési képviselő lett. Ebben az időben a Bácskai Hírlap szerkesztője, azonban a párton belüli ellentétek miatt távozott a laptól és megalapította a Délmagyarország című újságot. 1917-ben Bács-Bodrog vármegye főispánja lett, 1919-ben pedig a Berinkey-kormány minisztere. Politikai nézeteiben az erőteljes asszimilációt képviselte, amelyeket Jászi Oszkár a Huszadik Században „olcsó soviniszta pamfletként" minősített.

8 Havas Emil (Topolya, 1884. november 24. – ?, 1944 ?) Jogi tanulmányait Kolozsváron folytatta, 1905-ben került a Bácskai Hírlaphoz. 1911-ben Reggeli Újság címen önálló politikai lappal próbálkozott, amely jólértesültségével, mérsékelt hangjával és tárgyilagos közlésével tűnt ki. A lap anyagi okokból szűnt meg, ezt követően ügyvédi irodát nyitott. Braun Henrik hívására tért vissza a Bácskai Hírlap főszerkesztői posztjára. A két világháború alatti időben Fenyves Ferenc Naplójának volt a vezető cikkírója. Fontos szerepe volt a délvidéki magyar irodalomban is. 1944-ben, a holokauszt áldozata lett.

e lap gárdájából került ki Fenyves Ferenc[9] is, aki később a *Bácsmegyei Napló*val a két világháború közötti időszakban lerakta a kisebbségi magyarság kulturális és politikai építkezésének alapjait.

Ebbe az erősen polgári radikális, Jászi Oszkárral is személyes kapcsolatot ápoló légkörbe került be 1913 elején Gyóni Géza, aki már az első naptól kezdve energetikusan vetette bele magát a munkába. Az adott időben a lap körüli teendőket hárman vitték, és ebben a nehéz, sok energiával járó munkában a legnagyobb erőfeszítést kétségtelenül Gyóni tette, aki gyakorlatilag egyedül írta meg a lap legtöbb oldalát.

Színházkritikai cikkei mellett (melyekkel itt a téma kötöttsége miatt nem foglalkozunk) további olyan jól elhatárolható témakörökkel foglalkozott, amelyekből világos és pontos képet kaphatunk társadalomképéről, politikai felfogásáról. Most ezekre az írásokra fókuszálva tekintjük át, hogyan vélekedett Gyóni a városi ügyekről, milyen módon és milyen témákban fogalmazott meg kormány- és rendszerkritikát, és az ezzel sokszor összefüggésben lévő jogi kérdések esetében mit tartott fontosnak kiemelni. Ugyancsak körbejárjuk Gyóninak az antiszemitizmussal kapcsolatos meglátásait, és természetesen nem maradhat el a szomszédságban, a Balkánon dúló háború közvetett és közvetlen hatásainak a vizsgálata sem.

Gyóni szabadkai cikkeiben újra meg újra visszaköszönt, sőt tovább élesedett az ekkorra már szinte tökélyre fejlesztett, sokszor iróniával és maró gúny kifejezésével járó szemléletmódja, amellyel benne a kor társadalmi viszonyait, az akkori szellemi állapotokat kárhoztatta, s mindebbe nem egy esetben igen erőteljesen érzékelhető erotikát is vegyített.

4. Rendszerkritika

A *Jegyzetek a napról* rovatban megjelenő vezércikkeiben éles támadást indított korának konvencionális gondolkodásmódja, az állami szubvenciók, az urambátyámos hozzáállás ellen. Ugyancsak élesen, nem egy esetben maró gúnnyal kritizálta a korabeli szabadkai és bácskai állapotokat is: a vidéki elmaradottságot, az itteni mentalitást és a széles látókörű, lázadó szellemű ifjonc számára letaglózónak ható kispolgári létformát is.

Gyóni Gézának a regnáló Tisza-kormányról, a kormányzat klientúraépítéséről, az állami támogatások elosztási módjáról lesújtó véleménye volt, és cikkeiből az is nagyon gyorsan kiderül, hogy az akkori magyar politikai berendezkedést egyenesen áldemokráciának tartotta, amelynek demokratikus látszata gyakorlatilag az állami szubvenciókban és támogatásokban, a panamában merül ki.[10] Gyóni ezekben az írásaiban a korabeli magyar társadalmat igen sokszor az Egyesült Államokkal állította szembe, hangsúlyozva azokat a feszítő erejű különbségeket, amelyek már az adott korban igen jelentős hátrányt, kézzelfogható lemaradást jelentettek Magyarországra nézve. *Chatalan bíró* című cikkében például az egészséges versenyszellemmel kapcsolatban írt arról, hogy míg Magyarországon igen erősen bevett szokás, addig az Egyesült Államokban már rég nem elfogadott, sőt egyenesen elutasított normának számít a tudományos és közéleti pozíciók örökítése, öröklése.[11]

Kritikai hozzáállással tekintett a közigazgatásban egyre jobban előtérbe kerülő és eluralkodó cím- és rangkórságra is.

„Nálunk a következő emberkategóriákat lehet megkülönböztetni némi utánjárás után: vannak, akik már méltóságosak és vannak, akik még nem méltóságosak. (A nagyságos cím az erdélyi fejedelmek kihalása óta szabad préda, és ha valakiről nem tudjuk biztosan, hogy a »tisztelt úr« és a »kend« között melyik fokon ingadozik, egész bátran megnagyságolhatjuk; ezért még senki sem haragudott meg.) [...] A szaporítás útján közelebb jutunk a táblabíró eszméjéhez, mert közelebb jön az az idő, amikor már nem lesz méltóság a »méltóságos«, hogy a kisebbekről ne is szóljunk. Olyanformán lesz ugyanis, mint abban a faluban, amelyben egy hajtóvadászat emlékére minden embert nemessé tett valamelyik fejedelem. S abban mondta azután valamelyik rátartibb nemes:

– Igazán semmi élvezetem sem telik már a nemességemben, mióta a kocsisom is vitézlő és nemzetes..."[12]

Szintén ingerülten szemlélte a közigazgatásban kitapintható esetlegességet. Egyik írásában, miután jól elverte a port a különböző bürokratikus jogszabályok mindennapi gyakorlatán, végül azt a számára is ismeretlen fogalmazóhelyettes-gyakornokot oktatta ki, aki a különböző jogszabályok alóli felmentéssel kapcsolatos korlátozó rendeleteket fogalmazta meg: „micsoda sületlen rendeleteket fog az fogalmazni tanácsos korában, ha már fiatalon így kezdi. Különben, akkor majd más fogalmaz neki."[13]

Több írásában illette heves kritikával a korabeli magyar oktatási rendszert is. A kornak az idegen nyelv elsajátításához való hozzáállását, módszerét bírálva arra az álláspontra helyezkedett, hogy Magyarországon addig nem lehet adekvát idegennyelv-oktatást folytatni, amíg az az uralkodó nézet jut érvényre, amely inkább az irodalmi elméletekre, mint a társalgási nyelv elsajátítására fókuszál. Mindennek következtében „az életbe kilépő ifjú hiba nélkül tud néhány Goethe-verset, melyeket irodalmi tudásának mélyítésére bevágat-

9 Fenyves Ferenc (Nagyszentmiklós, 1885. szeptember 16. – Szabadka, 1935. október 15.) Családja 1894-ben telepedett le Szabadkán. Kosztolányi Dezsővel, Csáth Gézával, Munk Artúrral és Jász Dezsővel koptatta a szabadkai gimnázium padjait. Jogi tanulmányait Budapesten folytatta. 1907-től Braun Henrik Bácskai Hírlapjában kezdett el újságírással foglalkozni. Egy évvel később a Bácsmegyei Napló szerkesztője lett. A Bácsmegyei Napló az impériumváltás után kiemelkedő szerepe játszott a kisebbségi magyar politikai és kulturális élet megszervezésében.

10 Gyóni Géza, *Programok*, Bácskai Hírlap, 1913. március 13., 2–3.

11 Gyóni Géza, *Chatalan bíró*, Bácskai Hírlap, 1913. április 10., 2–3.

12 Uő, *Cím és rang*, Bácskai Hírlap, 1913. április 1., 3.

13 Uő, *A diszpenzáció*, Bácskai Hírlap, 1913. május 10., 2.

tak vele, de a legkínosabb zavarba esik, ha olyan helyzetbe kerül, hogy idegen emberrel az időjárásról kell neki beszélgetnie."[14]

Semmivel sem volt jobb véleménye az érettségiző diákokat érő tortúráról, arról a légkörről, amely az érettségi alatt az esetleges tiltott eszközök igénybevételét volt hivatott megakadályozni: „a magyar határon nem őrzik úgy a csempészeket, mint amilyen árgusfelügyelet alatt rágják a szegény agyonfélemlített tanulók a tollszárukat, amelyből egy írásbeli dolgozatnak kell megszületnie". Ezt a hozzáállást azért ítélte el, mert képmutatást látott benne, és meggyőződéssel ki is mondta, hogy annak idején a most szigort és megfélemlítést gyakorló tanárok egészen bizonyosan szintén tiltott eszközökkel élve érettségiztek le.[15]

Hasonlóan erőteljesen bírálta az ország gazdasági helyzetét is, az agráriumot dicsőítő, önáltató és hangzatos kijelentéseket, amelyek sok esetben éppen a lényeget, a vidék leszakadását, az egyre inkább felerősödő társadalmi feszültségeket hallgatták el.

> „Agrárvoltunkkal kérkedni akkor, amikor a fél országot árvizek borítják, és amikor a kisgazdák tönkrement birtokosai évenként ezrével vándorolnak a merkantilista újvilágba, éppen olyan szomorúan hangzik, mintha valaki merkantilistának akarná kikiáltani azt az országot, ahol a gyárvállalatok produktivitása legfőképpen abban merül ki, hogy minél nagyobb állami szubvenciót akarnak maguknak biztosítani."[16]

5. A bácskai közállapotok

Nem volt sokkal jobb véleménye a bácskai állapotokról sem. Szabadkával kapcsolatban a város urbanisztikai terveinek elmaradottságát ostorozta, és különösen fájlalta a városkép falusiasságát. Egyenesen úgy látta, hogy a szabadkai girbegörbe, teljesen rendszertelen utcák és a város utcahálózata, ellentétben a rendezett felvidéki városokkal, valóságos élet-halál harcot vívnak, „s e párbaj sebesültjeként került ki egy olyan utcaabszurdum, amelynek fotográfiája okvetlen helyet kér magának a városszabályozás múzeumában".[17]

Egy másik írásában a szabadkai közbiztonsággal, a városban tapasztalható erőszakkal és rablásokkal, illetve az ezzel kapcsolatos közönnyel foglalkozott. Képi felvezetésében részletesen rekonstruálja egy belvárosi rablótámadás jelenetét, hogy az ezzel kapcsolatos tanulságokat a következőképpen vonja le:

14 Uő, *De igen, igen!*, Bácskai Hírlap, 1913. április 5., 3.
15 Uő, *Az érettségi*, Bácskai Hírlap, 1913. május 17., 1.
16 Uő, *135 millió*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 19., 1.
17 Uő, *Városszabályozási mozaik*, Bácskai Hírlap, 1913. május 24., 3.

> „Érdemes-e még felháborodni, érdemes-e megint, századszor megírni, hogy az a város, amely világítási költséget takarít, az ráfizet a bűnügyi költségekre, kórházra és egyébre, nem is számítva azt, amit az erkölcsre ráfizet. Érdemes-e megint, százegyedszer megírni, hogy ha egy rendőr nem bolond az apacsok közé menni, amiben igaza van, akkor állítsanak annyi rendőrt, amennyi kell, vagy kérjenek csendőrséget, de életbiztonságnak elvégre legalább a város közepén kell lennie. Érdemes-e megírni, hogy szeretnénk már látni és hallani azt a városházi ankétot, amelyik erről tanácskozik. Érdemes-e még egyszer megírni, hogy az ilyen ankétre meg kellene hívni a népnevelőket, a lelkipásztorokat, akikre az apacsszelídítés terén sokkal nemesebb feladat vár, mint a nemzetiségi mozgalmak terén. Érdemes-e megírni még egyszer századszor mindezt. Nem érdemes megírni. Tehát megírtuk."[18]

Új otthonának vidéki léte, kispolgári attitűdje, értékrendszere sem nyerte el tetszését. Megannyi cikkében élesen támadta az alföldi városban szinte az élet minden területén kitapintható esetlegességet, szervezetlenséget, az erős és romboló, mindent átható alkoholfogyasztást – egyik cikkében például arról írt, hogy a város főutcáján, a Kossuth utcán, hétfő délben, fél óra alatt tizenhét részeget számolt össze[19] –, az ezzel összefüggésben lévő értéknormát, és mint azt már fentebb is láthattuk, a sok kivetnivalót hagyó közbiztonságot is.

A virtus című cikke szerint

> „a virtust, sajnos, nem sajátította ki teljesen a Bácska. A virtus ebben az esetben tizenhat üveg sörben jelentkezett, amelyet egy zombori szobafestő legény ivott meg a tekintélyének növelése céljából, a vízióba való italmennyiség szerzette tekintélyében azonban nem sokáig gyönyörködhetett, mert a tizenhatodik üveg után lefordult a székről, és kilehelte szegényes páráját. [...] Még manapság is nagyobb nimbusz övezi azt az embert, aki egy ültőhelyben 16 üveg sört vagy bort tud kiinni, mint például azt az orvost, aki egy járvány alatt 16 beteget mentett meg az életnek. Persze csak a kulturálatlan átlagember szemében, de vajon az emberek 90 százaléka nem ilyen-e? Ameddig az az ember, aki egyhuzamban végiglumpolja a farsangot, megkülönböztetettebb tiszteletadóra számíthat a barbár szájtátók szemében, mint az, aki ugyanazon idő alatt egy okos könyvet írt, addig nem igen álmodozhatunk a virtus degradálásáról. S addig, míg az alkoholversenyek győzteseit holmi bajnoki koszorúkkal illetik, ahelyett, hogy a valóságos nevükön részeg állatoknak neveznék őket, addig mindig lesznek a virtusnak továbbéltetői és olyan szerencsétlen áldozatai is, mint a zombori mesterlegény."[20]

18 Uő, *Szúrd le!*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 29., 2.
19 Uő, *Alkohol nappal*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 12., 3.
20 Uő, *A virtus*, Bácskai Hírlap, 1913. április 10., 2.

Szabadka az ország központi területeihez mérten sok más tekintetben is elmaradást mutatott. Gyóni kapva kapott az alkalmon, hogy az 1913. júliusi havi statisztikai közlöny adataival kapcsolatban is elmondja a véleményét. Az itt megjelent hivatalos adatok ugyanis azt a városra nézve mindenképpen szomorú információt közölték, miszerint Szabadka a mortalitás és a natalitás tekintetében a maga 38 százalékos születési és 28,7 százalékos halálozási arányával az ország legszélsőségesebb vidékének számított. A lesújtó adatok kapcsán Gyóni arra hívta fel a figyelmet, hogy mindez alapvetően a város alacsony szellemi és kulturális szintje miatt van így, és e téren elsősorban az itt élő bunyevác népesség körében látta a lemaradást. Fontosnak tartotta az egészségügyi és szexuális felvilágosító munka mihamarabbi megkezdése mellett a város kulturális életének erősítését is. Arra hivatkozott, hogy a kultúra, a műveltség, a tudás szoros korrelációban van a tudatos egészségüggyel is. Ezen is túlmenően egyenesen arra a megállapításra jutott, hogy már rövid távon is fenntarthatatlan az az állapot, hogy a városban az ügyvédek száma majd kétszerese az orvosokénak, ami egyben azt is jelentette, hogy az alföldi városban az orvosok száma nem érte el az akkori országos átlagot sem.[21] Egy hónappal később ismét visszatért az orvoshiány kérdésére. Ekkor azokra a társadalmi különbségekre mutatott rá, amelyek a kor bérezési struktúráját jellemezték. Azt sérelmezte, hogy míg a vidéki primadonnák akár évi 16 ezer vagy még több koronát is keresnek, addig a képzett orvosok bértáblája nem lépi át az évi kétezer-négyszáz koronát.[22] Decemberben pedig egy igen cinikus elbeszélésében a túlterhelt mentők mindennapi életét, megaláztatását mutatta be, és egyben a felsőbb társadalmi rétegek dölyfösségére, a mentők nehéz munkájára, társadalmi megbecsülésük teljes hiányára hívta fel a figyelmet. Innét tudjuk azt is, hogy egy szabadkai mentős ebben az időben havi 60 koronás fizetést kapott.[23]

Gyóni Géza a kétszínű bácskai mentalitást is kemény szavakkal illette, a vidékről a fővárosba költözőkkel, de egyben a kor pesti mentalitásával kapcsolatos véleményét sem titkolva el olvasói elől.

„A pesti publikumnak legnagyobb része a vidék publikumából toborzódik ma még, amikor a főváros lakosságát részint a vidék már megtollasodott, részint a fővárosban szerencsét próbáló népe adja ki. Pest semmit sem adott még ezeknek, sem ítélőképességet, sem megértést, sem intelligenciát. Mindenüket magukkal vitték Pestre abban a batyuban, amelyet vidéki gazdálkodásuk alatt tömtek meg, vagy amelyet üresen visznek fel magukkal, hogy a pesti pénzforgatagban megtöltsék. Egyet azonban mégis ad nekik Pest: az arroganciát, amely oly bőven árad a pesti aszfaltból, mint a kissármási földgáz, s amelyet legelsőnek szív magába a pestivé vált vidéki. Tessék szóba állni egy kéthetes pestivel, olyan hangon beszél mindenről, ami vidék, mintha sohasem

21 Uő, *A halál ellen*, Bácskai Hírlap, 1913. július 16., 2.
22 Uő, *Tizenhárom körorvos*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 20., 3.
23 Uő, *Halló! A mentőket*, Bácskai Hírlap,1913. december 17., 3.

árult volna krumplicukrot és kocsikenőcsöt a tavankúti szatócsboltban, pedig két hete még ott kezdődött és végződött számára a világ. De az a két hét a pesti aszfalton olyan, mint egy emberöltő, úgy kiforgatja ábrázatából a jó vidékit, pedig semmit sem tett vele, csak belé oltotta az arroganciát és lenézést minden iránt, ami vidéki, pedig édes testvér ez a két publikum, és egyik sem hátrább való a másiknál, csak az egyiknek ez a járványos arroganciája elhitette vele, hogy ő előbbvaló."[24]

6. Az antiszemitizmus kérdése

Élénken foglalkoztatta az antiszemitizmus kérdése: ennek kézzelfogható bizonysága, hogy közvetve vagy közvetlenül több cikket is szentelt a témának. Ezekből a megnyilvánulásaiból tehát világosan lehet rekonstruálni ezzel kapcsolatos nézetrendszerét is. Szemléltetésképpen ismertetjük most az aradi *Romanul*[25] lapnak egy antiszemita kirohanására adott válaszát. A román lap ugyanis egyik kritikai cikkében egy színházi darab kapcsán nem annak minőségén, hanem szerzőjének származásán élcelődött. Ezzel kapcsolatban Gyóni világos verdiktet mondott ki: számára a zsidókérdés alapvetően vallási, nem pedig nemzetiségi problémát jelent.

> „Ki kellene már egyszer jelenteni amúgy magyarosan, vagy a mostani eset szerint románosan, hogy nem vagyunk kíváncsiak rá, zsidó volt-e ez vagy amaz az író, vagy pedig édes testvére egy esztergomi kanonoknak, ami szintén nem zárja ki azt, hogy csak később állott keresztvíz alá. Le kellene már egyszer inteni amúgy magyarosan azokat a szerkesztői üzenet rovatvezetőket, akik a kongregációs kisasszonyok buta kérdezősködésére udvariasan felelgetik nap nap után, hogy X. Y. író, 54 éves, izr.; az is izr.; az nem izr.; annak csak az apja volt izr... Ki kellene már jelenteni, hogy nem érdekel, semmi közünk hozzá, megüli-e a hosszúnapot Novella Tamás író, vagy pászkával eszi-e a kaviárt Lyra Benedek alanyi költő. Nem érdekel, és semmi közünk hozzá, csak az érdekel, hogy jó magyar regényeket írnak-e és jó magyar verseket írnak-e. És ki kellene jelenteni, hogy éppen olyan fölöslegesnek tartjuk és épp olyan reakciósnak, ha az Egyenlőség skatulyázza el anyakönyvi kivonat szerint az íróinkat, mintha ugyanazt az Alkotmány cselekszi. Egyiknek sincs létjogosultsága, mert mind a kettő olyan magánügyét feszegeti folytonosan a magyar kultúra napszámosainak, amihez senkinek semmi köze."[26]

24 Uő, *Vidéki publikum*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 30., 2.
25 A Romanul lap Vasile Goldiş (1862–1934) tulajdonában volt. Goldiş döntő szerepet játszott az 1918-as egyesülési tárgyalások során.
26 Gyóni Géza, *A főkérdés*, Bácskai Hírlap, 1913. április 25., 3.

Telcs Ede szobrászművész kapcsán sem mulasztja el nyomatékosítani fenti meglátását, amikor is arról ír, hogy

„a szabadkai zsidó suster fiának alkotó fantáziájából került ki annak az emlékműnek a terve, s az ő teremtő vésője alatt öltött szobortestet annak az ideálnak királyilag nemes alakja, amely a bírálók ítélete szerint legmegkapóbban és leghívebben örökíti meg azt az Erzsébetet, akinek legendás magyar szeretete és tragédiája a magyar nép szívében immár örök királyi trónust biztosított."[27]

Az egyre csak elhúzódó, erősödő és súlyosbodó oroszországi zsidóellenes pogromok kapcsán is megszólalt:

„most a butaság és a tehetetlenség vívja messze dübörgő harcát. A butaság, mint mindenütt, ott is fölényben van; fent ül az orosz bírói emelvényen, elfoglalja az esküdtek padjait, képviseli a közvádat, és valószínűleg ki fogja mondani az ítéletet. Vele szemben a tehetetlenség ott jajgat az orosz zsidó városrész temetőnek kijelölt utcáin, ott imádkozik a gettók bezárt ajtai mögött, és ott tépi szakállát a talmudos alacsony szobák küszöbén, mert nagyon öreg, rettenetesen öreg már ez a tehetetlenség. [...] Mert ne higgyük, hogy ez az utolsó butaság, mely még mindig felöltheti a közvádló palástját, még nem olyan öreg, mint szánalmas ellenfele, a tehetetlenség, még nem verte ki minden korhadt fogát a kultúra, még tud harapni, és kibe marhatna bele legkönynyebben, mint az öreg tehetetlenségbe. Csúf, csúf látvány a kijevi butaság filmje a szégyenbírósággal, vádlottal, ügyésszel és baromi nézőközönségével. Csúf és szégyenteljes azokra, akik benne mozognak, de még szégyenteljesebb azokra, akik innen az úgynevezett Európából nézni kénytelenek."[28]

Egy másik cikkében pedig a magyar közigazgatásnak az oroszországi pogromok elől menekülőkhöz való hozzáállását támadta:

„Eddig tart a tudósítás a lengyel zsidókról, s ilyen rideg egyszerűségben is alkalmas arra, hogy a legantiszemitább magyar dzsentri is legalább egy sajnáló gondolatot küldjön feléjük, ilyenformán:
– Szegény nyavalyás zsidók, hadd menjenek a fenébe.
Így gondolkozik róluk a legantiszemitább magyar is, mondjuk az Alkotmány kikeresztelkedett munkatársa is. De nem így az újvidéki határrendőrség, amely a kihallgatások után, mint tudósításunk beszámol, tiltott könyöradomány-gyűjtés és tiltott csavargásért elítélte őket, és csak büntetésük leülése után toloncolja a határra a nyomorult embereket. De hogy a Moszkvából Palesztinába menekülő zsidókat bebörtönözi azért, mert nem volt idejük átutazási engedélyt kérni az összes közbeeső rendőrségektől, és nem volt idejük magukkal hozni a megtakarított pénzüket, mert azt az oroszok nem is engedték, az mégis túlmegy azokon a követelményeken, amelyeket a magyar közigazgatás a mintaszerűség elérése céljából maga elé tűzött. Ha látták rajtuk, és megállapították, hogy sem nem kémek, sem nem menekülő tolvajok, akik rablott zsákmánnyal igyekeznek átbújni a hatóságoktól szűz területeken, hanem sorsüldözöttek, akik a regebeli Kánaán felé igyekeznek, hát hagyták volna őket menni, mint a legantiszemitább is cselekedte volna, a fenébe. Moszkvától Palesztináig elég golgotás az útjuk szegény nyomorultaknak. Miért kell, hogy magukkal vigyék még a magyar idegenzaklatás és rendőri lidércnyomás kellemetlen emlékeit is?"[29]

27 Uő, *Telcs Ede*, Bácskai Hírlap, 1913. május 27., 1.
28 Uő, *Kijevben*, Bácskai Hírlap, 1913. október 10., 3.

7. Háborús készültség és feszültség

Az ekkor már javában zajló Balkán-háborúkra[30] és az ezekkel összefüggésben lévő, a Monarchia és Szerbia közötti diplomáciai feszültségekre Gyóni Géza kiemelt figyelmet fordított. Május elsejei vezércikke érzékletes képet festett azokról az egyszerű emberekről, akik katonának besorozva, a nagyhatalmi érdekeket szolgálva indultak az ismeretlen balkáni tájakra. A szabadkai katonákat azért mozgósították az első Balkán-háború záróakkordjaként – a Monarchia érdekei szerint –, hogy megakadályozzák Szerbiának a tengerre való kijutását, létrehozták és elismerték a független albán államot. Csakhogy az ekkor még tartó utóvédharcok során Skutarira – a mai Szkadarra – Montenegró is igényt tartott, és már-már úgy látszott, hogy elkerülhetetlen lesz a Monarchia katonai közbelépése, fegyveres konfliktusa a kis balkáni állammal. Ezzel kapcsolatban tette fel Gyóni azt a kérdést, hogy „vajon méltó-e a hatalmas Monarchiához, hogy egész félelmetes apparátusát megmozgatja egy olyan macskafejedelemség ellen, mint amilyen a bőrében nem férő Montenegró".[31]

Három nappal később már a háború pszichózisáról értekezett. *Háború és civilizáció* című vezércikkében arra mutatott rá, hogy a közelgő fegyveres összetűzés szinte a társadalom egészét érinteni fogja, és a népesség legnagyobb része már aggodalommal és félelemmel tekint a közeljövő eseményei elé. A leghangosabbak, a háborút éltetők, mint ahogy általában lenni szokott, de ők

29 Uő, *Csavargás miatt*, Bácskai Hírlap, 1913. július 31., 2–3.
30 1912–1913-ban két Balkán-háború zajlott le. Az elsőben, 1912. október 8. és 1913. május 30. között Szerbia, Montenegró, Bulgária és Görögország egyesült hadai támadták meg és győzték le a török hadsereget. Mivel a győztesek az ezt követő londoni békével elégedetlenek voltak, így rövidesen egymás ellen fordultak. 1913. június 29. és 1913. augusztus 10. között zajlott második Balkán-háborúban Szerbia és Görögország harcolt Bulgária ellen. A konfliktusba a szerb–görög koalíció oldalán Románia, illetve a pár hónappal előbb legyőzött Törökország is bekapcsolódott. A négyfrontos háború Bulgária összeomlásával ért véget.
31 Uő, *Véres májusi hajnal*, Bácskai Hírlap, 1913. május 1., 1.

azok közül kerülnek ki – mutat rá Gyóni –, akik életkoruk vagy más privilégiumaik miatt közvetlenül nem érintettek a mozgósításban és az esetleges front-téri szolgálatban. Érzékelte az emberekben lévő feszültségeket is, az indulatok kirobbanásának közeledtét, és háborgó lelkiismeretét azzal próbálta megnyugtatni, hogy bár

„nem volna csodálatos, hogyha a bámulatos önuralomra fegyelmezett emberagy minden visszafojtott indulata egyszerre kirobbanna ezekben az észvesztő órákban, és olyan féktelen tobzódásba törne ki, amilyennel az emberek hajdan a világvégét várták. Nem volna csodálatos, de mindennél csodálatosabb, hogy ez nem történik meg, s ez az a munka, amelyben a civilizáció még háború idején is érezteti nagyszerű hatalmát."[32]

A háborús légkör azonban nem hagyott alább, sőt egyre jobban elhatalmasodott az alföldi városban, így a közhangulaton is, ami természetszerűleg magával hozta azt is, hogy egyre-másra érkeztek az egyszerű, hétköznapi emberek életéről szóló drámai tudósítások, amelyek most, egy évszázaddal később plasztikus képet adnak a szabadkai 86-os gyalogezred valós mindennapjairól. Az egyik ilyen eset Jovák István, a szabadkai 86-os gyalogezred közlegényének személyes tragédiája, aki az állandó idegfeszültségtől kimerülve végül önkezűleg vetett véget életének. Gyóni elborzadt a hír hallatán, különösen az rázta meg, ahogyan a feljebbvalók, a tisztek viszonyultak az öngyilkossághoz:

„Glebensübunk közben jelenti az egyik baka, hogy a közlegény meglőtte magát.
– Halt. Mi az? Meghalt?
– Jelentem alássan, meg.
– Két ember vigye a hullaházba. A többiek knietiefbeigen übt!
Ez a Jovák Istvánok halotti beszéde."[33]

Néhány héttel később ismételten a szabadkai laktanyákban uralkodó állapotok álltak vezércikkének fókuszában. Akárcsak májusban, Gyóni ekkor is a hadseregben meghonosodott hírzárlatot ostorozta, azt hangsúlyozva, hogy mindez már rövid távon is kontraproduktív lesz, mert az elharapódzott öngyilkosságok inkább előbb, mintsem utóbb úgyis ki fognak tudódni. Az adekvát válaszok hiánya miatt már akkor is mindenféle mendemondák keltek szárnyra, amelyek a legtöbb esetben köszönőviszonyban sem voltak a valósággal. Ennek következtében a sorozások egyre több a katonai szolgálatra alkalmatlan egyént regisztráltak. Persze nem véletlenül, és a legtöbb esetben, nagyon is tudatosan, éppen az elharapódzó öngyilkosságokkal kapcsolatos félinformá-

32 Uő, *Háború és civilizáció*, Bácskai Hírlap, 1913. május 4., 4.
33 Uő, *Öngyilkos katona*, Bácskai Hírlap, 1913. május 30., 4.

ciók miatt jutottak sokan arra az elhatározásra, hogy szimulálással inkább megpróbálkoznak a hadkötelezettség alól kibújni. A statisztikai adatok szerint sikerrel, amiben vélhetőleg igen nagy szerepet játszott a korrupció is. Ennek a folyamatnak Gyóni szerint pedig csak úgy lehetett volna elejét venni, ha a hadsereg a modern kommunikációt szem előtt tartva, nemcsak a fegyverek és az ágyúk, hanem a szellem modernizációjával is foglalkozott volna.[34]

Közvetlenül a második Balkán-háború kirobbanása előtt, 1913. június 12-én egyenesen baljóslatú cikkében hívta fel a figyelmet a közelgő, a Monarchia partjait csapkodó viharokra:

„Nincs vége, és ki tudja, mikor lesz vége a siralmas helyzetnek, melyben hosszú hónapok óta sínylődnek az emberi életükből kiszakított szerencsétlenek, akik az általános teherviselés című elsőrangú hazugság jogán abban a szerencsében részesültek, hogy kiképzési anyaga lehettek a magasabb harcászati tudománynak. Az európai háború fellege elvonult ugyan, s mint néhányan utólag megállapítják, az egész csupán műfelleg volt, a határok gondos őrizetére azonban még ma is szükség van, és ki tudja, meddig lesz még szükség, mert nem lehet tudni, mikor változik át a műfelleg valódi felleggé. Egy bizonyos, hogy a szövetségesek összeütközésének esetére már eddigelé Paraguay állam is kilátásba helyezte a semlegességből való kilépését, és nem ismernénk kitűnően a Monarchiát, ha föltételeznők róla, hogy nem fogja követni Paraguayt, és azt mondja: semmi közöm az esztelen vérpocsékolásokhoz, intézzétek el magatok a magatok dolgát, és egyétek meg magatok, amit főztetek, nekem éppen elég volt a pénzpocsékolás, éppen nyakig ülök a pocsékká tett gazdasági helyzetben, és most már nem vallom azt a hóbortos elvet, hogy amíg a Balkánon nem arathatnak, addig Magyarországon sem lehet aratás. Faljátok föl egymást, ha már mindenáron vért akartok inni, de én nem szólok bele többet a baromságaitokba. Az én katonáim ezután munkára kellenek... Nem ismernénk azonban kitűnően a Monarchiát, ha ilyen normális beszédet tételeznénk fel róla, és azért nem lehet vége a gránicokon a siralomnak."[35]

Az állandó háborús készültség, a mozgósítás megannyi személyes tragédia mellett komoly egzisztenciás problémát is jelentett a hadra fogottak széles köreinek. Nem meglepő, hogy Gyóni éles kritikával kelt ki azon hír ellen, amely arról szólt, hogy a központi kormányzat mindössze 60-80 korona kárpótlást írt elő a hét hónapra behívott tartalékosoknak. Ezzel kapcsolatban arra az álláspontra helyezkedett, hogy

„hatvan-nyolcvan koronából kárpótolni lehet azt a veszteséget, amit orvos, mérnök, fiskális és mit tudom én micsoda más latainer ember praxisából elloptak, és mi mindent lehet csinálni 60-80 koronából, ha meggondoljuk, hogy

34 Uő, *Nem először*, Bácskai Hírlap, 1913. június 19., 3–4.
35 Uő, *Nincs vége*, Bácskai Hírlap, 1913. június 12., 3.

egy ember napibére hadászati munkaszabály szerint 14 fillér, egy ló pedig, no, az egészen más, és sokkal többe kerül. Nem is értjük, miért nem érzik kárpótolva magukat azok a telhetetlen tartalékosok 60-80 rendkívüli segélylyel 7 hónapos és még több hónapos szenvedésért és nyomorúságért, mikor 60-80 koronából mindazokon kívül, amiket már elsoroltunk, még egy igen csinos kivitelű kötélre is telik..."[36]

A balkáni összetűzéseket, illetve a boszniai annexiót[37] követő egyre súlyosbodó biztonsági helyzet Szabadkát sem kerülhette el. Gyóni augusztus 25-i hosszú riportjában számolt be a szabadkai 86-os gyalogezred 435 tartalékos és póttartalékos katonájának a boszniai Visegrádból történt hazatéréséről. A tudósítás hűen visszaadja a korabeli közhangulatot is. Gyóni itt kerülte a személyes véleménynyilvánítást, saját gondolatait az átlagember sorsának ismertetésével vetítette ki. Részletesen bemutatta a fia távollétét egyre nehezebben viselő, sorsáért aggódó édesanyát, de idézi az újszülött gyermekét a hazatérésekor először látó katonát is. Egy másik hazatérő bakától a háborús pszichózisról érdeklődött:

„– Elfásul az ember, aztán olyan már, mint a gép. A legrosszabb volt addig, míg nem tudtuk, hogy mi lesz már. Mentünk volna akárkire, mert azt gondolja az ember ott, hogy vagy ő hal meg, vagy a másik, de aki életben marad, az hazamehet. Borzasztó csak a bizonytalanság, hogy sose tudtuk, hogy meddig maradunk ott."[38]

Nem sokkal később, alig egy év múlva már maga Gyóni tapasztalta meg személyesen is mindezt...

8. Összegzés

Gyóni Géza szabadkai tartózkodása alatt a modernitás hírnöke volt. Azokhoz a témákhoz nyúlt, azokat közvetítette, és azokról mondott véleményt, amelyek a kor Szabadkáján, a korabeli Magyarországon a legaktuálisabbak voltak. Rendszerellenessége és kritikai észrevételei szinte kivétel nélkül minden esetben átlépték a kötelező udvariasságot, az öncenzúra által kijelölt kereteket. Ettől függetlenül az utókor már tudja, hogy meglátásai alapvetően igen reálisan és tárgyilagosan mutattak rá azokra az égető társadalmi problémákra, amelyek egyre inkább feszítették az akkori magyar állam kereteit.

36 Uő, *Rendkívüli segélyt ígér*, Bácskai Hírlap, 1913. június 28., 3.

37 A berlini kongresszust rendelkezései értelmében Ausztria–Magyarország 1878. július 29-én megszállta Bosznia-Hercegovinát. A területet 1908-ban hivatalosan is annektálta a Monarchia.

38 Gyóni Géza, *Vissza a gránicról... Hazajöttek a fiaink*, Bácskai Hírlap, 1913. augusztus 26., 1–2.

A magyar társadalom belső ellentétei, a vidék kulturális és szellemi elmaradottsága, az antiszemitizmus kérdése, a politikai és gazdasági elit kettőssége és egyben merevsége, a társadalmi igazságtalanságok, a napjainkban ismét időszerűvé váló, a jobb élet reménye miatt felgyorsuló kivándorlás ténye, a magyar ugar vészjósló leszakadása tehát a vidéki, tokos, boros, poros Szabadkán is a mindennapi lét kitapintható és kézzelfogható valósága volt.

Gyóni Géza meglepően őszintén és bátran írt korának szabadkai társadalmáról, reális képet festve a város kulturális, művelődési, egyben politikai életéről is, és ezáltal bennünk, az utókor olvasóiban jelentősen árnyalja azt a már-már idealisztikus szemléletet, amit az idők távlatából a téma feldolgozatlansága miatt önkéntelenül is kialakítottunk magunkban erről a periódusról.

Gyóni tudósításai a nagyhatalmi küzdőtér hatalmi megfontolásainak boncolgatásával, az átlagemberek tragédiáinak szemléletes bemutatásával egyenesen lerombolják bennünk a „boldog békeidőkről" alkotott már-már naivnak tűnő képzetünket is.

Bár klasszikus értelemben vett, a tudományosság igényével készült modern szociográfiai írásokat Gyóni Géza nem jelentetett meg, cikkeinek szinte naturalisztikus ábrázolása kétségkívül plasztikus képet fest a mindennapi gondokról egy vidéki városban, amely az összes modernizációs törekvés ellenére továbbra is a centrumtól leszakadt társadalmi struktúrák és keretek között rekedt meg, illetve a korabeli ország különböző társadalmi rétegeiről, azok gazdasági, anyagi és szellemi helyzetéről is.

Mindennek pedig akkor lesz különös jelentősége, ha figyelembe vesszük, hogy alig öt évvel később Szabadka már teljesen más civilizációs kultúrkörben, egy másik állam impériuma alá kerülve kezdte meg – a mai napig is tartó – kilenc évtizedes történelmének legújabb szakaszát...

SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED 2.

Harkai Vass Éva

„A MOZGÓSÍTÁS NAPJÁTÓL"

Csáth Géza 1914 és 1916 közötti naplófeljegyzései és levelei[1]

Az első világháborúnak a 20. századi modernség magyar irodalmában való mimetikus/fikcionális vagy akár referenciális jelenlétét, tematikus, hangulati, reflexív és egyéb jellegű lecsapódását szemlélve ennek az irodalomnak eredendően két nagy paradigmája hívja fel magára a figyelmet. Ha e több nemzetet érintő „Nagy Háború" szinkron jelenlétének, folyamatban levő írói-költői életműveket érintő, befolyásoló, (át)alakító hatásának nyomába eredünk, egyrészt a századelő (a 20. század elejének) klasszikus modern, másrészt a történeti avantgárd magyar irodalmába sorolható szerzők szövegeit határolhatjuk be olyan korpuszként, amely jelenvaló, friss élményként tematizálja az említett kérdéskört, vagy épp reflektál arra.

A Nyugat folyóirat első korosztályának az 1870-es évek második és az 1880-as évek második fele között született költői és prózaírói 1914 körül, 26–37 évesen többnyire túl vannak első néhány kötetükön, korai alkotói periódusukon (legfőképpen a valamivel idősebb Ady, Krúdy, Móricz és Kaffka Margit, de Babits, Kosztolányi, Csáth Géza, Karinthy Frigyes, Tersánszky J. Jenő, Füst Milán stb. is), és ekkoriban indul útjára a történeti avantgárd is. Kassák 1915-ben indítja avantgárd folyóiratát, A Tettet, és ugyanebben az évben jelenik meg *Eposz Wagner maszkjában* című verseskötete. Azaz ha (szép)irodalomban gondolkodunk, valahol itt, ezen szerzők és korosztály(ok) lírájában, novellisztikájában, regényeiben, drámáiban vagy biotextjeiben (naplókban, emlékiratokban, levelekben) kell keresnünk az első világháború mint aktuális, (akkori) jelenbeli vagy közelmúltbeli sorsélmény megjelenítését.

* * *

Csáth Géza 1897-től kezdődően bő két évtizeden át folyamatosan írta naplójegyzeteit. Korai naplóit akár gyermekkori naplóknak is nevezhetjük, hiszen az első naplófeljegyzéseket író Csáth mindössze tízéves. „Az elhúzódó kiadás, a hiányzó filológiai áttekintés miatt sokáig úgy tűnhetett, hogy a naplóvezetés Csáth Géza munkásságában csupán alkalmi műfaj volt, mely egy alkotói és magánéleti válság leküzdésére szolgált. Mára világossá vált, hogy a napló

1 Csáth Géza, *Fej a pohárban: Napló és levelek 1914–1916*, s. a. r. Dér Zoltán, Szajbély Mihály, Bp., Magvető, 1997.

Csáth számára az írással való megismerkedés első módja volt, mely kitartó, élethosszig tartó szokássá lett. Csáth, helyesebben az ifjú Brenner József tízéves korában, 1897-ben kezdi meg a naplóírást [...] Ezt követően szinte egészen haláláig dokumentálta életét naplóiban" – írja Z. Varga Zoltán.[2] Ebbe az élete végéig tartó időszakot átfogó sorozatba tartoznak bele azok a naplófeljegyzései, amelyeket 1914-től, az első világháború kirobbanásának évétől 1916. december 31-éig írt, és amelyek 38 levéllel, a *Függelék*ben a naplóban és levelekben említett újságcikkekkel, valamint a kötetet sajtó alá rendező Dér Zoltán és Szajbély Mihály záró tanulmányával együtt a *Fej a pohárban* című kötetben jelentek meg 1997-ben. A levelezésmelléklet Csáth Géza feleségéhez írott 17 levelét, valamint a Csáth és Kosztolányi, a Kosztolányi és Brenner Dezső, továbbá a Kosztolányi és Rajz Sándor közötti levelezés 1914 és 1916 közötti időszakra eső szövegeit foglalja magában.

Csáth háborús naplójának feljegyzései 1914. július 25-től kezdődően indulnak, alig egy hónappal a szarajevói merénylet történelmi időpontját (1914. június 28.) követően. Az írói biográfia jegyzi a tényt, miszerint az író épp Előpatakon dolgozik körorvosként, amikor kitör az első világháború, majd a szerb, az orosz fronton, Trencsénben és Budapesten teljesít katonai szolgálatot, mígnem 1917-ben felmentik a katonaság alól.

Arra a kérdésre, hogy hogyan befolyásolta a háború Csáth novellaírói életművét, még mielőtt a naplószövegek olvasásába kezdenénk, gyors (és felületes) választ kaphatunk az írói bibliográfia adataiból.[3] Ezek szerint Csáthnak 1913-ig, még a háború kitörése előtti évig az életében kiadott minden novelláskötete[4] és több drámája[5] megjelent, azaz 1914, a háború kitörésének és 1919, az író halálának éve között már nem jelenik meg novelláskötete és új novellája sem. Ám a látszat csalhat, hiszen megválaszolhatatlan marad a kérdés, hogy ennek okát vajon a külső rém, a háború tényében vagy Csáth belső poklában, a narkózis elhatalmasodásában, és ennek következtében egészségi (szellemi és fizikai) állapotának fokozatos romlásában, leépülésében kell-e keresnünk. Annyi azonban bizonyosan állítható, hogy az író 1914 és 1916 között naplójegyzeteket írt ugyan, de újabb novelláskötete nem jelent meg. Ez utóbbira vonatkozóan 1916. június 13-i keltezésű, Földesről küldött levelében arról ír Kosztolányinak, hogy novelláskötetet szeretne kiadni, amely az *Egyiptomi József* című novellával kezdődne, és „benne lennének az újabb dolgok, amik még könyvben nem jelentek meg, »Souvenir«, »Tálay főhadnagy« – mind erősen szexuális, majdnem izgató dolog. Összesen tizenöt novella."[6] A

2 Z. VARGA Zoltán, *Az írói véna: Csáth Géza 1912–1913-as naplójegyzeteiről* = Z. V. Z., *Önéletrajzi töredék, talált szöveg*, Bp., Balassi, 2014, 55.

3 DÉR Zoltán, *Csáth Géza-bibliográfia*, Újvidék, Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete – Forum, 1977.

4 L.: *A varázsló kertje* (1908), *Az albíróék és egyéb elbeszélések* (1909), *Délutáni álom* (1911), *Schmidt mézeskalácsos* (1912), *Muzsikusok* (1913).

5 L.: *Janika, Hamvazószerda* (1911), *Horváték, Kisvárosi történet* (1912).

6 CSÁTH, i. m., 272.

bibliográfiai adatok szerint viszont Csáthnak az 1913-ban kiadott *Muzsikusok*at követően majd csak jóval a halála után, 1964-ben jelenik meg újra elbeszélés-kötete.[7]

Az 1914 és 1916 közötti években tehát Csáthot részben a háború, részben pedig az előbbitől nyilvánvalóan, a naplófeljegyzések szerint sem függetlenít-hető egészségi (testi és lelki) leromlása[8] gátolja szépírói munkájában, mely utóbbi földesi, majd későbbi regőcei vidéki izoláltságával is összefüggésbe hozható. Ebben a három évben a (szép)író Csáthot a naplóíró Csáth helyettesíti.

Z. Varga Zoltán az 1912–1913-as *Napló* ars poeticát rejtő nyitó soraiból kiindulva, melyekben Csáth az „analyzissel" folytatott küzdelméről vall,[9] mindehhez még annak az írói műhelyben bekövetkezett lényeges változásnak a tényét teszi hozzá, amely a (pszicho)analízis csáthi életműben való megjelenésével és központi szerepet betöltő jelenlétével indokolható. A pszichoanalízis megjelenése változást idéz elő Csáth irodalmi teljesítményében, írja Z. Varga Zoltán, azaz „az analitikus beszéd- és gondolkodásmód előtérbe helyeződése magyarázza az írásmód átalakulását, az írás korábbi műfajainak és kereteinek (novellisztika) háttérbe szorulását, sőt az elhallgatás tényét."[10]

* * *

A műfaji jegyeiből következően a valóságreferenciákhoz szorosabban kötődő napló „történelmi forrásként új értelmet nyert a történeti antropológia megjelenésével" – írja Gyáni Gábor, hozzátéve, hogy e műfaj „fő értéke nem a történeti múltra vonatkozó »elsődleges« adatok, hanem a szubjektív történelem úgyszólván primer dokumentálásában rejlik. [...] A naplót és a többi hozzá hasonló dokumentumot az teszi kivételesen becsessé, hogy a bennük foglalt információk a múlt személyes átéléséről szólnak. Naplót azzal a határozott szándékkal veszünk a kezünkbe, hogy segítségével megalkossuk a történelem szubjektív fogalmát. [...] Általános megítélés szerint az életmód prózai tényeinek történetírói megismeréséhez a naplók különösen sok segítséget nyújthatnak, mert hemzsegnek bennük a napi életvitel feljegyzésre egyébként kevéssé érdemes banális eseményeiről szóló adatok. A naplót és a többi személyes dokumentumot a hagyományos történetíró éppen e célból szokta felhasználni, amikor a tárgyi valóságnak a megszokott történeti források által nem, vagy alig regisztrált tényeire kérdez rá. A történeti antropológiai megközelítés számára viszont ennél is fontosabb, hogy a naplóból kiderüljön

7 *A varázsló halála.*

8 A Csáth-szakirodalom egyébként jegyzi a tragikus fordulatnak a háború kitörését jóval megelőző időpontját (1910. április 19-ét), az író morfinizmusának kezdetét.

9 L.: „Mióta az analyzissel behatóan foglalkozom, és minden ízében elemzem az öntudatlan lelki életemet, nincs többé szükség rá, hogy írjak. Pedig az analyzis csak szenvedést hoz, keserű életismeretet és kiábrándulást. Az írás pedig gyönyört ad és kenyeret." (Idézi Z. VARGA, i. m., 63.)

10 Uo.

végre: a forrás szerzője milyen fogalmat alkotott magának például a térről, az időről, vagy hogy milyen jelentést és jelentőséget tulajdonított a természetnek, az emberi kapcsolatoknak és sok más egyébnek. Egyszóval: számára a napló szövege azt jeleníti meg, hogy mit élt át az illető a maga világából és hogyan tapasztalta meg kora történéseit."[11] Csáth háborús naplója mindezekre – a múlt személyes átélésére, az életmód prózai tényeire, a napi életvitel banálisnak tűnő eseményeire, a tárgyi valóságra, a természetre stb. – vonatkozóan nemcsak tények hosszú sorát sorakoztatja fel, hanem az 1914 és 1916 közötti három háborús év tárgyi, szellemi, szenzuális, lélektani, azaz külső (objektív) és belső (szubjektív) megjelenítését konstruálja meg, igencsak sűrű szöveget hozva létre.

Az 1914. július 25-étől induló első, szaggatott, vázlatszerű feljegyzések hiátusokat hagynak maguk után, ellipsziseket hoznak létre, mintegy szintaktikailag képezve le a naplóírónak a mozgósítás következtében beálló lelkiállapotát és hangulatát. Különösen az első két hét bejegyzéseinek zilált, olykor egyszavas mondatokból egybemontázsolt szövege jeleníti meg a történelmi-politikai változásra való ráhangolódás lelkiállapotát, fázisait:

VII. 25. SZOMBAT. Délután[ra] volt kitűzve a válasz, hangverseny Előpatakon. A szolgabírót táviratilag hazarendelik. Az est kissé nyomott hangulata. A hangverseny után a nagykövet elutazásának a híre és az, hogy a csapataink már Belgrádban vannak. /.../

VII. 26. VASÁRNAP. Mozgósítási hír a lapokban. Kétségek: mi lesz velem?

VII. 27–30. HÉTFŐTŐL CSÜTÖRTÖKIG várakozás és táviratozások.

VIII. 1. SZOMBAT. Hajnalban sürgöny. Olga!... /.../

VIII. 2. VASÁRNAP. Jelentkezés. Már majdnem bajba jövök. Délután – rossz délután Olgáéknál.

VIII. 3. HÉTFŐ. Kórházban. Izzadás. Villamoson a sok ember, a rossz forgalom. „Nem gondoskodnak rólam!"

VIII. 4. KEDD. Indulás előtt. Az utolsó nap, Tiller – Magyar Világ, café, Érdekes Újság. Pályaudvar. Töltények???... Otthon a nagyszerű, kissé fejfájós mosdás. Vacsora. (Y.) Éjjel fél 1-kor a grande coitus. „Oh ma femme petit douce!!" /Én édes kis feleségem!/

11 Gyáni Gábor, *A napló mint társadalomtörténeti forrás: A közhivatalnok identitása* = Gy. G., *Emlékezés, emlékezet és a történelem elbeszélése.* Bp., Napvilág, 2000, 148, 149, 151–152.

VIII. 5. SZERDA. Reggel 3-kor 0,15 g As[zpirin][12]. Alvás édesen fél 6-ig. Könnyű kelés. Olgával pályaudvarra. Búcsú. Végre indulunk. Lapok. A német császár beszéde /.../ Az amerikaiak kedves manővere. Az angol és francia gazság. Belgium nevetséges tiltakozása. Hollandia is „intézkedik" (mit akartok, ti büdösök!!). A cár és Vilmos táviratai. A cár szemtelen fölényeskedése. Ignotus remek cikke, a Népsereg. Álom a kupéban. Holdvilág. Horgos. Vacsora Szegeden. A nép: tejjel, vízzel, almával. (A kis magyar asszony: „Ó, van odabe, aki szíjja"!)

VIII. 6. CSÜTÖRTÖK. Újvidék, Luxor. Térkép, Hadi szótár, Mereskovsky könyve. /Leonardo da Vinci/ India. /Inđija/ Szállóban kézmosás. A zsidógyerek, aki kulacsot ad. (Zimonyban a távíró – a szerb templom tornyáról.) A különböző hírek. Délben P[ázuá]ban /Nova Pazova/. Ebéd. Hosszú kocsiút. Kétségbeesett megérkezés. Az első siker. A víz! – A szállásom, amelyet magam csinálok magamnak. Vacsora után kocsma!

VIII. 7. PÉNTEK. Reggel hírek Sándor t[örzs]orvos éjszakájáról. A torba (8 f[o] r[in]t. Tej. Kávé. Brigorácz. Beretválkozás. Tisztaság. Nadrágalakítás. Bevásárlások. Rendezések. Délben hír a német flotta győzelméről és Cetinje bevételéről. (Hurrah!) Én hirdetem ki az eseményt a csapatunknak. Jó borozgatás a lugasban. Menázsi: marhahús, levesben, tojással! Álom három-öt pisztolyjal. Rendelés a bizalmatlan zsena gyerekének.

Fürdés a Dunában őrséggel.

A menázsi 2 l[iter] bor! Nagy fölényt érzek a sok impraktikus ember között.[13]

A kihagyások következtében lakonikus szöveget a (kötetben a filológiai munka során egyébként feloldott) rövidítések még inkább enigmatikussá teszik – egyfelől; másfelől pedig, az előbbivel ellentétes effektusként, minimális szövegfelületen rengeteg alig követhető és nehezen memorizálható információ zsúfolódik egybe. A jelenségnek egyszerű a nyitja: Csáth – naplóbeli bejegyzése szerint – háborús emlékiratot tervez írni,[14] és a felejtés ellenében sorakoztatja, dokumentálja mintegy az események hívószavaként a tényeket. Az események pedig, különösen az 1914. évben, gyorsan pörögnek. Ugyanakkor egy ezzel ellentétes szövegalkotási módra is felfigyelhetünk: amikor hosszabb, több oldalt kitöltő szöveget ír. Ilyen például az Életem folyása közcím alatt

12 Ami természetesen nem aszpirin, hanem drog.

13 Csáth, i. m., 9–10. (A szögletes zárójelek Csáth naplójában a szerkesztők bejegyzései, a dőltek pedig saját jelzéseim.)

14 „Valódi napló tehát; emiatt olvasmányként kevésbé egységes, íróilag kevésbé kimunkált. Csáth többször jelzi is, hogy csupán a saját maga számára, emlékeztetőül veti papírra az eseményeket, mintegy forrásanyagul leendő háborús memoárjai számára" – írja utószavában Szajbély Mihály (Uo., 311.). Ezen írói terv megvalósulása lesz az *Emlékirataim a nagy évről* (2005), amelyről a háborús napló utószavában Dér Zoltán még mint kiadatlan emlékiratról beszél (Uo., 303.).

közölt hatoldalnyi szöveg, amelyben részletesen leírja napi beosztását, munkaidejének, tevékenységének, de étkezéseinek, pihenésének, szórakozásának, művelődésének tényeit is. Hasonló módon terjedelmesebb szövegek a naplóban az álomleírások,[15] álomelemzések és -magyarázatok. A naplószöveg kezdeti ziláltsága, szaggatottsága és vázlatszerűsége a későbbiekben egyébként is részletezőbb, „elbeszélőbb" alakzatba vált át.

Csáth háborús naplóját eleve meghatározza, hogy írásának kiindulópontja a (világ)háború. Az első világháborúban részt vevő nemzetek, országok lajstromát, a történelemből ismert, különféle frontokon, hadszíntereken zajló, győztes vagy vesztes csatákról szóló híreket, a nemzeti, gyakran ellenséges, negatív sztereotípiákat(!), a világháború történetéből ismert frontok, hadszínterek, városok neveit a háború szubjektív megélésének számtalan apró mozzanata kíséri. A lövések, ágyúzások, a vészhírek, a pusztítások, a hadifogság, a halottak, a katonák, a tábor, az örömünnep, az örömmámor stb. képezik a közismert háborús toposzokat, de ezen túl szubjektívebb, a történettudomány számára jelentéktelennek tűnő részleteket is kínál a napló (maró kétségekről és reménykedésről, várakozásról, készülődésekről, készenlétről, továbbutazásokról, korai indulásokról, tábori alvásról, hosszú, fárasztó, kimerítő vasúti utazásokról és a vasúti kocsik padlóján töltött éjszakákról, szalmazsákon vagy szalmán való alvásokról...). Az út, az utazás (kocsin vagy vasúton) állandó motívumai a naplónak, amelyek objektív kísérői a hadszínterek és érintett városok nevei, szubjektív megélésüknek pedig gyakori kísérői az atmoszférikus részletek. A vérvörös, hűvös hajnal, az alkony félelmes hűvössége, a tél, a fagy, a napfény, az enyheség, a hideg, kék reggelek, a szép, enyhe tavaszi napok szenzuális részletei alkotják azt az aurát, amely a háborús miliőt körülfogja. Hasonló módon a szubjektív megélés motívumai az analógiák alapján gyakran emlékképeket előhívó színek, szagok vagy tárgyak.

Inđija, Zimony, Nova Pazova a déli, szerb hadszíntéren, a mai ukrajnai Trencsén az északin a háborús történések vezérfonala, az első világháború (történelmi) térképének hangsúlyos pontjai. A helységnévlajstrom persze jóval részletesebb: Szegeddel, Horgossal, Szabadkával, Újvidékkel, Miskolccal, Tepliccel, Előpatakkal, Földessel, Tetétlennel stb. A háborús mozgások, vonulások kísérői a reménykedések és szorongások, rövidebb távon egy-egy győzelem lehetőségének fürkészése, hosszabbon a háború befejeztének, a békének a reményével. A korábbi naplófeljegyzések Csáth esetében is még rövid távon képzelik el a háborút, ám 1915-ben már nem az őszt vagy a jövő évet jelöli ki a háború végeként, hanem 1918 első felét. „Nincs remény békére egy éven belül. (Egészében, ha nem lesz béke 1917. márciusig, akkor *1918. januárban* lehet csak remény)" – jegyzi fel 1916. november 18-án.[16]

15 A kötetcímbeli „fej a pohárban" is egy álom motivikus-emblematikus leképezése: Ferenc József „gégebeteg király" a naplóban rajzzal is illusztrált kis öreg ősz, levágott, de beszélő feje egy pohárban. (Uo., 191.)

16 Uo., 224.

A háború külső poklához Csáth belső pokla járult. A hadiorvosi szolgálat napjait végigkíséri a naplóíró drogfüggőségének és az ezzel összefüggésbe hozható testi és lelki állapotának dokumentálása: kínok, szívgyengeség, szívdobogás, fejfájás, fülzúgás, álmatlanság vagy kínzó álmok, nyomasztó „Angst", depresszió, légszomj, szédülés, hipochondria. Mindezt fokozzák a körülményes, fárasztó utazások és olykor az éjszakába nyúló, kimerítő orvosi munka. A naplónak – minthogy egy orvos háborús naplója – külön rétegét képezi egy hadegészségügyi motívumsor (kolera- és tífuszgyanús, tbc-s betegek, sebesültek, szenvedők stb.).

A szerb frontra vonatkozó részletek az elválasztottság következtében fellépő hiányról adnak hírt; nem véletlen, hogy a naplóíró szinte minden nap ír levelet Olgának, aki a trencséni tartózkodástól kezdődően Budapesten, majd Földesen is már férje mellett van. A levélírás, a családtagokkal tartott kapcsolat (levelezés, találkozások, látogatások) és az együtt töltött időkre való emlékezés a hiány és az izoláltság felszámolására tett kísérletek. Az egyik bejegyzés szerint a családtagok közül Kosztolányi Árpád és Mariska Szabadkáról Pestre utaznak az 1915 tavaszán született Kosztolányi Ádám keresztelőjére. Egy másik naplóbejegyzésben Csáth édesanyja halálának évfordulója az anya és halála napjának emlékét hívja elő. A napló lélektani mélypontjai közé tartozik a grószi és a nagymama időközben bekövetkezett halála, valamint Olga beteljesíthetetlen óhaja, miszerint gyermeket szeretne.

A hiányok, a családon kívül töltött idő, az izoláltság enyhítésének egyik módja a családi emlékek felidézése. Az emlékezet többek között régi gyermekkori (és békebeli) szüreteket idéz fel családtagokkal, sok gyerekkel. A képzelet azonban nemcsak a múlt, hanem a jövő irányába is kilendül. A napló több helyütt ad teret egy boldog, nyugodt, az élet valódi értékein alapuló jövőnek, amelybe egyrészt a tartós béke, másrészt a naplóíró teljes gyógyulása is beletartozik. E legszubjektívebb részletek kimenetele mintegy egybehangzik a háborús helyzet alakulásának változataival: olykor felcsillan a béke, illetve a gyógyulás reménye, olykor a remény elvész. Molnár Ferenc Éhes város című művét olvasva figyel fel Csáth a főhős öngyilkosságára, mondván: „Én is pusztulóban érzem magam. Be fog teljesedni az anagramma: Földes = elföd."[17] Az ilyen és ehhez hasonló mélypontok felett azután transzcendens erőként egyre gyakrabban megjelenik Isten, akinek „segítő keze" a napló vége felé közeledve mindinkább az egyetlen erő, amely a naplóírót a mélységből kiemelheti (előhívásának gyakori jelsora pedig az IHS).

A napló hangsúlyos szövegvonulatát alkotják a naplóíró szellemi létmódjára vonatkozó részletek. Csáth olvas, feljegyzéseiben rendszeresen beszámol épp aktuális olvasmányairól, amelyek részben (szép)irodalmiak (Leonardo da Vinci élete, az Odüsszeia, Strindberg, Jókai, Erdős René, Szomory Dezső, Bródy Sándor stb.), részben a világháború okiratai, diplomáciai iratok, amelyeket folyamatosan és tudatosan figyelemmel kísér. A pesti tartózkodások és

17 Uo., 218.

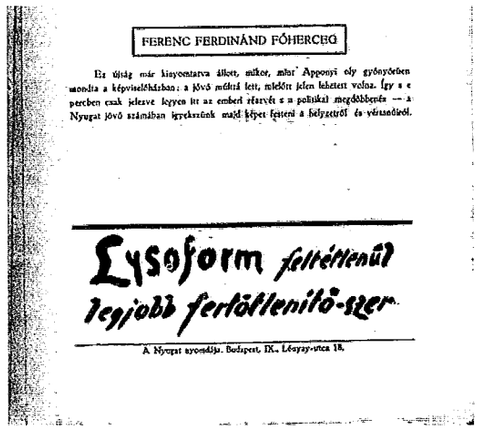
látogatások ugyanakkor alkalmat adnak színház- és hangverseny-látogatásokra, ezenkívül a zenehallgatás, a kottavásárlás, a hegedülés, a festés, a rajzolás képezik a Kosztolányi által „hármas művész"-nek nevezett Csáth folyamatos foglalatosságát. Mondhatnánk, a háborús valóság ellenszereként, ám másról van szó. Inkább egy kontinuitás fenntartásáról: Csáth a helyszínek váltogatása, a háborús sodródás és izoláltság közepette is igyekezett megőrizni a maga számára egy állandó esztétikai impulzusok által körülbástyázott, kulturált polgári létmódot, amibe az irodalom, a zene, a képzőművészet mellett – akár Kosztolányi esetében – a reggelik, ebédek, vacsorák, „ozsonnák" esztétikuma is beletartozott.

Csáth naplóírói opusán belül a világháború első három évét regisztráló háborús naplót időrendben az az 1912–1913-as napló előzte meg, amelynek két fő motívuma (és tabutémája) a kábítószer és a szexualitás volt. A háborús naplóban a naplóíró olyan erotikus, sőt pornográf rajzok szerzőjeként ad jelt magáról, amelyek a szexuális képzelgések textualizálásával együtt a kábítószeradagok nagyságát és az aktusok számát dokumentáló előző napló ide vonatkozó részletein is túltesznek. Az 1914 és 1916 között íródott naplófeljegyzésekben azonban mindez egy hangsúlyosabb és fájdalmasabb szólamba, a háború minden mást túlharsogó szólamába veszik bele. Ebből a polifóniából pedig egyaránt meríthet a háború objektív részletei után kutató történész, illetve a háború szubjektív megélésének részletei iránt érdeklődő történeti antropológus, művészettörténész, pszichológus/pszichiáter vagy – egyszerűen csak – naplóolvasó.

Lo Bello Maya J.

„KIK ELLENÜNK KÜZDENEK" – 1914 A NYUGATBAN

Szüksége van-e vajon az irodalomtörténetnek folyóirat-történetre is? Célszerű-e csupán az elmélet távoli, ám talán éppen ezért világosabb perspektívájából elemezni az irodalmi műveket, és a jelenséggel együtt járó „szükséges rosszként" másodlagos helyre juttatni azt a közeget és kontextust, amelyben a mű eredetileg megjelent? Aki nemmel válaszol erre a két kérdésre, vajon nem éppen azt kockáztatja-e, hogy egyfajta filológiai lepkegyűjtögetésbe fulladjon minden törekvése? Tény, hogy fennáll ez a veszély, kiváltképpen egy olyan sokszínű és hosszú életű orgánum esetében, mint amilyen a Nyugat volt. Száz évvel a Nyugat 1914-es évfolyamának megjelenése után, amikor a kutatás és a szakma mindennapi szokásait tekintve a Nyugat egyre inkább nem korpuszt, hanem elektronikus felületet jelent, szinte feleslegesnek tűnik számról számra figyelemmel kísérni a folyóirat változásait, górcső alá venni a szerkesztők döntéseit és ezek megvalósulását. A ma valósága egészen másnak mutatkozik. Legjobban talán a következő képek érzékeltetik e folyamat eredményeit, miközben azt is bemutatják, milyen változásokon ment keresztül az 1914-es Nyugat, amikor a digitális korszakba lépett:


FERENC FERDINÁND FŐHERCEG

Ez újság már kinyomtatva állott, mikor, mint Apponyi oly gyönyörűen mondta a képviselőházban: a jövő múlttá lett, mielőtt jelen lehetett volna. Így s e percben csak jelezve legyen itt az emberi részvét s a politikai megdöbbenés — a Nyugat jövő számában igyekszünk majd képet festeni a helyzetről és vértanúiról.

Lysoform feltétlenül legjobb fertőtlenítő-szer.

A Nyugat nyomdája, Budapest, IX., Lónyay-utca 18.

„Ez újság már kinyomtatva állott, mikor, mint Apponyi olyan gyönyörűen mondta a képviselőházban: a jövő múlttá lett, mielőtt jelen lehetett volna. Így s e percben csak jelezve legyen itt az emberi részvét s a politikai megdöbbenés – a Nyugat jövő számában igyekszünk majd képet festeni a helyzetről és vértanúiról."

1) Nyugat, 1914. július 1. A Habsburg Birodalom trónörököse, Ferenc Ferdinánd halálhírének közzététele a Nyugat 13. számában. Bár a szerkesztők a szám utolsó lapjára, A Nyugat hírei rovatba helyezték a hírt, a nyomtatott változatban nincs ott a rovat címe

Annak ellenére, hogy a Nyugat elektronikus változatának vitathatatlanul sok előnye van, nekünk, értelmezőknek szembesülnünk kell azzal a következménnyel, hogy a kényelem és a hozzáférhetőség javára lemondunk arról a sokat eláruló hangulatról, amely a Nyugat minden számát jellemzi. A „hangulat" szóval természetesen nem a sárguló papír romantikájára és nem is a Lysoform fertőtlenítőszer örökérvényűségére utalok. Inkább arra a kritikusi szemléletmódra szeretnék rámutatni, amely – az 1905-ös Figyelő tiszavirág-életű számai óta – azt vallotta, hogy a betű is kép.[1] Hogy az irodalmi mű egységes egészként kerüljön az olvasó elé. A szépség jegyében teremtsen ugyan megfelelő hangulatot, de a valóság hű tükreként hasson is azokra, akik a Nyugatot kézbe veszik. Ma már szinte elcsépelt tényként fogadjuk el, hogy a művészet, az irodalom és a kritika terén mennyire megőrizte pluralisztikus jellegét a Nyugat, hiszen az meghatározó tényezőként mindig is jellemezte a folyóirat életét, akár 1908. január elsejéről, akár 1914 júliusáról legyen is szó. Amikor a folyóirat egy-egy évfolyamán belül végigkísérjük a folytatásokban közölt művek, illetve az irodalmi viták egyes részeinek megjelenését, mégis feltűnik, hogy ez a rendkívül gazdag kínálat milyen erős egységben tárul elénk. Kétségtelen, hogy a Nyugat hasábjain néha gyenge művek, unalmas tanulmányok és sablonszerű módon megfogalmazott kritikák is napvilágot láttak, mégsem szokás gyenge minőségű számokat, illetve évfolyamokat említeni e folyóirattal kapcsolatban. A Nyugat életében a szerkesztés mindenek fölött gyakorolt szuverenitása nemcsak a címlap és a rovatok megjelenítési módjában érzékelhető, hanem abban is, ahogyan állandó párbeszédet teremtett a cikkek, művek, számok és végül az évfolyamok között. A betűtől kezdve egészen az oldal tetején szereplő címekig egységes hangot – azaz esztétikai élményt – nyújtott a Nyugat, még akkor is, ha polifon akkordjai közé néha becsúsztak disszonánsnak mondható hangjegyek is.

Bár vitatható, hogy Osvát Ernő zseniális szerkesztői munkájára mennyire hathatott ez, a (véleményem szerint) impresszionista kritikából származó esztétikai hozadék, kétségtelen, hogy Ferenc Ferdinánd halálhírének első pillanatában még a Nyugat meglepően apró betűi is tükrözték azt a felemás módot, amellyel szerzői a háború kitörését fogadták. (Nyilván sokféle indok és ok rejlik e mögött az állapot mögött; a jelen terjedelem mellett csupán jelezni lehet a helyzet nagyon is bonyolult mivoltát. Hasonlóképpen nincs mód arra sem, hogy kövessük, milyen módon változott egy-egy nyugatos szerző hozzáállása, véleménye a háború folyamán.) Miközben érthető, hogy a nem éppen monarchista érzelmű nyugatosok miért nem öltöttek magukra nagybetűs gyászt a főherceg temetésére, azt sem állíthatjuk, hogy a monarchia szétesése nem rendítette meg őket, hogy ne szembesültek volna a helyzet súlyosságával.

Végzet című cikkében, a Nyugat július 16-i számában Kéri Pál kijelentette, hogy a trónörökös „eltűnése végzetes [...] Veszteségünk végzetes és a végzet különös komoly pompával, feles ünnepélyességgel rendezte döntő csapását. És hogy a

1 Szilasi Vilmos, *Péterfy Jenőről*, Nyugat, 7(1909), I, 378–384. „Körülbelül a szemlélődő és a tudós között olyan a viszony, mint a kép néző és olvasó között. A betű is csak kép..."

TARTALOM:

IGNOTUS: F. F. A politika mögül ... 57
BABITS MIHÁLY: Versek ... 61
MÓRICZ ZSIGMOND: Jó szerencsét! (Regény. VII. folyt.) ... 65
KÁDÁR ENDRE: Pardon! (Novella) ... 73
HALÁSZ IMRE: A közigazgatási eszmék fejlődése Magyarországban ... 79
GYÖRI ERNŐ: A kápolna (Vers) ... 90
SZOMORY DEZSŐ: A pékné (Novella) ... 91
KÉRI PÁL: Végzet ... 118
ADY ENDRE: Versek ... 122

FIGYELŐ:

PÁSZTOR ÁRPÁD: Ujságíró jegyzetek ... 125
HAVAS GÉZA: Les noeuds enchantés ... 127
ADY ENDRE: Kisbán Miklós könyve ... 128

A NYUGAT HÍREI

A Nyugat minden közleményéért írója felel. A szerkesztésért felelős: IGNOTUS. Kiadótulajdonosok: Ignotus és Penyő Miksa. Szerkesztőség: IX., Lónyay-utca 18. Szerkesztőségi órák: kedden délután 4—½6-ig. Lakásrémmel beküldött kéziratok, amennyiben szerzőjük három hónap alatt értesítést nem kap, a szerkesztőségben átvehetők.

ELŐFIZETÉSI ÁRA EGY ÉVRE 24 KORONA. FÉLÉVRE 12 KORONA. EGYES SZÁM ÁRA 1 KORONA 20 FILLÉR. MEGJELENIK MINDEN HÓNAP 1-ÉN ÉS 16-ÁN. TELEFON: JÓZSEF 40–60.

BRÜNDL JÁNOS
cs. és kir. udvari szállító
Budapest, VII., Ovoda-u. 34.
Egészségügyi műszaki berendezések gyára.

cs. és kir. udvari szállító.

Legmodernebb rendszerű közp. fűtés és szellőztetés. Vízvezeték, csatornázás és légszeszberendezések. Városi vízművek, csatornázások és derítő telepek. Gyógy- és gőzfürdők. Tervezések és költségvetések!

2) A megígért folytatás: Ignotus F.F. című vezércikke a szerbiai merényletről. A cím mindent elárul. Nyugat, 1914. július 16.

sors irányát mégsem látja meg nálunk senki – ez tartozik csak igazán hozzá végzetességéhez annak, ami mostanában körülöttünk és velünk történik."[2]

Minden kételyük mellett – a Kéri Pál által említett honatyákkal ellentétben – a Nyugat szerkesztői és szerzői hihetetlen gyorsasággal alkalmazkodtak a háborús körülményekhez, kiaknázva a borzalmas helyzetben rejlő lehetőségeket is. A papírhiány miatt összevont szeptember–októberi számban azonnal megjelent a levélrovat első változata Tábori posta címmel, közvetlenül Kosztolányi Dezső *Pillanatképek* című cikke mellett, amelyben a szerző küzdelmesen próbálta leírni azt a pillanatot, amikor a világ végérvényesen megváltozott.[3] A Nyugat következő, októberi 16-i számában a levelek közlése nemcsak külön rovattá bővült, hanem már a folyóirat tartalomlapján is szerepelt. A háború végéig ezután minden számban megjelentek háborús levelek a *Figyelő* rovatban. Ilyen módon tették közzé a frontról érkező híreket például Balázs Béla vagy Tersánszky Józsi Jenő tollából, ahogyan a Nyugat szerzőgár-

2 Kéri Pál, *Végzet*, Nyugat, 14(1914), II, 118–121.
3 Kosztolányi Dezső, *A pillanat*, Nyugat, 18–19(1914), II, 23.

dájának többi fronton harcoló tagjától is. A levél, illetve a napló műfaján keresztül a Nyugat igyekezett úgy közvetíteni a háború eseményeit, hogy azokról ne csak őszinte, hanem valószerű pillanatképeket is nyújtson azon olvasóinak, akik otthon várták a fronton harcoló katonáktól érkező leveleket.

FIGYELŐ

HALÁSZ GYULA TÁBORI LEVELEIBŐL

A Nyugat írói közül Halász Gyula mint hadnagy szolgál és harcol Auffenberg seregében, Kertész István vadász, Karinthy Frigyes gyalogos ugyancsak Galíciában, Balázs Béla pedig önkéntesnek vonult be a most közhonvéd a szabadkai 54. menetezredben. Halász Gyula barátunknak édesapjához, Halász Imréhez írt tábori levelezőlapjaiból itt közöljük a következőket:

Galícia, aug. 25. kedd.

Ma délben alaranmal indultunk tovább két napi szünetelés után.

Oroszország, aug. 26. szerda.

Tegnap este már rajvonalba mentünk át két kilométerre a határtól. Az ellenség azonban eltűnt szemünk elől. Hatalmas lövöny volt a felvonulás ideális csatatéren. Éjjel egy órára menetelünk a csillagos éjszaka misztikus homályában, már orosz földön. »Útlevél nélkül« lépték át a határt 10 óra 30 perckor este. Ma hajnal óta úton vagyunk bejebb és bejebb az országban. Forróra tűz a nap.

Oroszország, aug. 29. szombat reggel.

Három nagy csatánk volt (26. 27. és 28-án) sok a sebesült, de nekem még semmi bajom. A háború minden borzalma vesz körül. Kár, hogy nem szabad leírnom. Rémület, szenvedés, nélkülözés, égő falvak. De tagadhatatlanul roppant érdekes, izgalmas.

Oroszország, szeptember 2-án.

Öt döbbenetes nap után (aug. 26. 27. 28. 31. és szeptember 1.) ma reggel néhány békés órát éltem ünk. Az ellenség fanyatlóban van menekül. Győznünk kell!! Én itt ma olvasom az aug. 21-iki Pesti Hírlapot és az aug. 20-iki »Az Ujságot«. A melegek megszűntek, de a nappalok kellemesen enyhék. Sokszor hálunk szabad ég alatt, csipős hidegben, minden hajnal fényesen megbirkózom.

Oroszország, szept 3. reggel.

Öt nagy ütközetben vertük az orosz. Futnak befelé. Szorítjuk őket. Az ágyuk félelmetesen csapkodnak. Sértetlen vagyok. Sokan hiányoznak már, de halottunk kevés. Hűvös idők kezdődnek. Fel vagyok szerelve. Fáradalmaimat, nélkülözést fényesen bírom, kitűnő egészséggel. Levelezőlapot ritkán fogok. Aug. 21-iki l. lapodat (Zrínyi jelmondatával) ma kaptam meg.

Ölel szeretettel Gyula fiad.

A PILLANAT

Az hiszem minden ki számára más és más pillanatban válnak jelentőssé és érzékelhetővé a végzetes események. Ez nem az a pillanat, mikor megdertenek. Akkor csak a körvonalai rémlenek, a reánk vonatkozó közvetlen eredményt könyveljük el, az elszerzett közelségük csapja meg arcunkat. Olyanforma helyzet ez, mint mikor a szögönyhoroló kezéből kivesszük a szögönyt és — mégis minden izgalmunk ellenére is — mégis foglalkozunk, hogy a szalagra nyomtatott betűket kisalbizsljuk és a mondatok csomóit fölfejtjük. Meg kell értenünk logikai módon, az eszünkkel és csak azután sírhatunk, vagy nevethetünk, aztán az idegeinkkel, a testünkkel, minden porcikáinkkal is fölfoghatjuk. Megértem 1914 July 23-án, este 7 óra 15 perckor értettük meg, hogy mi történt. Négy órát töltöttem ezen a délutánon a Világ szerkesztőségében. Láttam, hogy minden megváltozik. Az emberek, akik sohase ismerte fényt hordtak a szemüvegszárakban és apró, szaggatott gesztusokkal beszélnek az ajtócsapkodásos szobában, körülem a tárgyak, amelyek elvesztették régi szinüket és izüket, a papír, a fehér kézirapapír, a tollszárom, amely hirtelenül nagyon vékonypénzünek látszott és a tintatartó, mélyén a fekete pocsolyával, mind-mind idegenül, ismeretlenül meredtek reám. Csöngött a telefon, órákhosszáig. A sok kis idegen csöngetés, a sok kérdés, a sok izgalom, a sok kiáltás egy végtelen vonallá, egy végtelen kiáltassá, egy végtelen csöngetéssé levődött össze. Nem egy ember csöngett más, de a tömeg. Rablók és betörők ellen az ajtó alsó részébe patent-csengőket szokták elhelyezni, hogy hosszú rúsztójukkal felverjék a házakat.

23*

3) 1914. szeptember 16.–okt. 1., 18–19. szám. A levelek keltezésének kiemelésével mintha előttünk sorakoznának a helyszínek és események.

Nem mellőzhető tény az sem, hogy a *Tábori posta* rovaton keresztül a Nyugat egyfajta védőbástyaként jelent meg, azaz ellenszert nyújtott a frontvonalon tapasztalt szörnyűségekkel szemben. A rovatban található levelekben újra és újra megfogalmazódtak az ezekhez hasonló kérdések és leírások: Mikor kapom meg a Nyugatot? Miért nem kaptam meg még a Nyugatot? A bakáknak felolvasom a Nyugatot, és küldöm legújabb novellámat a Nyugatnak – ez is a háború. Kérdés, hogy tábori postaként vagy inkább a Nyugat olvasóinak postájaként értelmezendő-e a rovat szerepe a lapban? Miközben a háború beköltözött a Nyugatba, a Nyugat képes volt bámulatos gyorsasággal alkalmazkodni a háború által teremtett körülményekhez, sőt, még a lövészárkokban is megteremtette saját fórumát.

Minden egyéb változás mellett a Nyugat berkein belül hamar felmerült a felelősség kellemetlen gondolata is: az általuk oly sokszor hangoztatott válság hirdetésével vajon hozzájárultak-e ők is a háború bekövetkeztéhez? Miközben a modernség hírnökei a részükről már megszokott vitakészséggel nyilatkoztak

ez ügyben, a harcok kezdetén optimistább vélemények is napvilágot láttak a folyóirat hasábjain: *Háború s a közgazdaság* című elemzésében Fenyő Miksa kifejezetten bízott a Monarchia pénzügyi helyzetében.[4] Ugyanebben a szeptember–októberi összevont számban Schöpflin Aladár volt az, aki talán elsőként fogalmazta meg a művészember alapvető félelmét:

> „Amit egész eddigi életünkben beszéltünk és írtunk, amiért lelkünk egész erejével vitába szállottunk, amit életünk legszentebb ügyének tartottunk, az mind kicsinyes semmiséggé halványodott, mert egyszerre csak felvetődött a kérdések legnagyobb kérdése: lehet-e itt ezen a földön nekünk emberhez méltó életet élni, érdemes lesz-e ezután itt élni, és a mi életünk nyomán tud-e új, jobb élet fakadni?"[5]

Míg a lap tényleges szerkesztője, Osvát Ernő a folyóirat minden részletében érvényesítette szerkesztői tehetségét, addig Ignotus inkább a társadalom és a politika nagy kérdéseihez szólt hozzá. Ady Endre neve csupán szimbolikus szerepet töltött be a címlapon. Ezért aztán sok esetben Fenyő Miksára maradt a Nyugat ügyeinek megírása. Mai szóval élve Fenyő Miksa egyfajta szóvivői szerepet töltött be a folyóirat szerkesztői körében. A szerzőkkel folytatott levelezése elárulja, milyen diplomáciai érzékkel közvetítette Fenyő Osvát döntéseit a művek sorsát illetően, ráadásul anélkül, hogy Osváttól elirigyelte volna a lap legtekintélyesebb pozícióját. A Hatvany Lajos által kirobbantott, a Nyugat szerkesztéséért folytatott harcban Fenyő levelei szintén arról tanúskodnak, menynyire azonosította a Nyugat sikerét Osvát szereplésével.[6] Nem csoda hát, hogy a Nyugat védelmében gyakran Fenyő tolla lett a lap leghűségesebb fegyvere a folyóiratot érő akár külső, akár belső támadásokkal szemben. Kritikusi munkássága mellett 1912-től kezdve Fenyő Miksa rendszeresen közzétette a balkáni helyzet közgazdasági összefüggéseivel kapcsolatos észrevételeit is. Fenyő sajátságos szerkesztői szerepének, munkásságának fényében a szerző *1914.* című cikkének elemzésével folytatom tanulmányomat.

Két fontos tényező jellemzi Fenyő Miksa állásfoglaló írását a háború első heteiben. Szükséges kihangsúlyozni, hogy impresszionista kritikusként Fenyő mindig személyes vallomásként értelmezte a kritika lényegét. Számára a közvetlen hangnem, vagyis – az ő megfogalmazása szerint – az „új objektivitás"[7] jelentette az őszinteség és a szavahihetőség zálogát. Háború idején sem gondolta ezt másképp: cikkében magyarázatot keresett arra a kérdésre, hogyan lehet magyar emberként úgy kívánni hazája győzelmét, hogy „közben most is sok-sok gyöngédséget tudok megőrizni azok számára is, kik ellenünk küzde-

4 Fenyő Miksa, *A háború és a közgazdaság*, Nyugat, 16–17(1914), II, 252–254.

5 Schöpflin Aladár, *Katona öcsémnek*, Nyugat, 16–17(1914), II, 197–199.

6 Buda Attila, *A levelezések őszintesége avagy a filológus kategorikus imperatívusza = A Nyugat-jelenség 1918–1998*, szerk. Szabó B. István, Bp., Anonymus, 1998, 40–82.

7 Fenyő Miksa, *Parittya és lant*, Figyelő, 2(1905), I, 105–110.

nek." Másodsorban épp e személyes vallomáson keresztül sikerül a szerzőnek összefoglalnia nemcsak az őt érintő, hanem a Nyugat-kört foglalkoztató kérdéseket, aggodalmakat is. Amikor a Nyugat 1914-es évfolyamának kontextusán belül értelmezzük Fenyő írását, nemcsak egy értelmiségi személyes állásfoglalásáról alakíthatjuk ki véleményünket, hanem értékes részleteket tudhatunk meg az e korszakot átélő értelmiségi körök útkereséséről is.

Írótársaihoz hasonlóan Fenyő Miksa is nehezen találta a helyét egy számára végérvényesen megváltozott világban. Írásában hol közgazdasági mutatókra, hol Dosztojevszkijre, hol a tiszti kérdésre, illetve az oktatás reformjára hivatkozva csapong az irodalom, a katonaság és a civil élet színterei között. Mielőtt ezt a körülményt Fenyő írásművészetének tulajdonítanánk, gondoljunk arra, hogy ebben az évben Móricz Zsigmond belekezd két regény közlésébe, amelyeket később abbahagy. (Móricz Zsigmond *Jó szerencsét* és az *Uff, de fülledt a levegő!* című próbálkozásairól van szó.) Hogy néhány más példát is említsek: Ignotus, Babits és Kosztolányi írásain szintén érződik, mennyire keresik nemcsak a helyüket, hanem a kifejezés megfelelő eszközeit is. Akármennyire is furcsának tűnik későbbi teljesítményük ismeretében, a Nyugat íróinak művészi tevékenységét az első hetekben inkább gátolta a háborús helyzet.

Schöpflin Aladárhoz hasonlóan, aki *Katona öcsém* című cikkében ír a témáról, Fenyő is restelli, hogy aktív szolgálat helyett Budapesten maradt. Bevallja: „Végignézek magamon: körülbelül ma is áll még, amit tizenöt esztendeje Zomborban az ezredorvos ajkbiggyesztve megállapított rólam: éppenséggel nem vagyok marciális kinézésű legény."[8] Aztán mentegetőzik, hogy talán mégis képes lenne a fronton szolgálni. (Fenyő ironikusan megjegyzi, hogy neki három öccse harcol a fronton; e megjegyzés nyomán az olvasó akaratlanul is összehasonlítja Fenyő helyzetét Schöpflinével, aki – cikke minden érdeme mellett – csupán egyetlen katona öccséért aggódik. Az ilyen zárójeles megjegyzések is hozzá tartoznak a Nyugat szerkesztői és szerzői között folytatott párbeszédhez.) A cikk folytatásában Fenyő különböző megoldásokat ajánl fel a háború által okozott változások és hiányosságok orvoslására, viszont a témák majdnem ötletszerű megválasztása inkább arról árulkodik, hogy mennyire feleslegesnek és tehetetlennek érzi magát értelmiségiként az adott helyzetben. Optimizmusa, amely a német birodalom elszántságán /rendíthetetlenségén/ alapul, közelebb áll az alig leplezett kétségbeeséshez, mint a valódi derűlátáshoz.

Egyéb értékei mellett a cikk első három bekezdésében találjuk a legérdekesebb részleteket a jelen vizsgálat szempontjából. Mint kritikai írásaiban általában, Fenyő közvetlen, beszédszerű stílusa és személyes vallomása eltereli az olvasó figyelmét arról, hogy a bevezető szöveget egy gondosan felépített ellentétpárra építi: a gyűlöletére és a szeretetére. Cikkét „az egyik vezető angol államférfiúnak" tulajdonított idézettel indítja Fenyő: „Gyűlölet nélkül, önmagunk és barátaink iránti kötelességből viseljük ezt a háborút."[9] A szerző állítja, „hogy

8 Fenyő Miksa, *1914.*, Nyugat, 18–19(1914), II, 321–324.
9 Uo., 321.

talán éppen Sir Edward Grey" volt az, aki ilyen képtelen módon állapította meg, hogy több millió ember elpusztítását akár gyűlölet nélkül is végre lehet hajtani. Tény, hogy 1914. augusztus 3-án az angol politikus, Sir Edward Grey híres beszédet tartott a brit parlamentben, melyben valóban elemezte az Egyesült Királyság háborús szerepét.[10] Ugyanakkor tény az is, hogy ezen alkalommal Sir Edward Grey nem mondta a fent idézett mondatot. Bár bizonyítani nem lehet, gyanítható, hogy Fenyő tulajdonképpen saját szavait adta a „talán éppen" angol államférfi szájába. Írásaiban a széles körű irodalmi, politikai, történelmi és közgazdasági ismeretekkel rendelkező Fenyő előszeretettel idézett más szerzőktől, és többnyire precízen. Kritikusként viszont gyakran bújt mások bőrébe, és szívesen élt a más identitás által nyújtott lehetőségekkel.

A háború „legdanteibb" víziójának felvázolását Fenyő azzal az ugyancsak képtelennek tűnő állítással ellensúlyozza, hogy ebben a szörnyű pillanatban igenis képes sok-sok gyöngédséget érezni az ellenség iránt. Cikkében meghatározott lépcsőfokokon keresztül halad, a művészt a pokolból kivezető úthoz hasonlóan. Talán nem meglepő, hogy ebben a törekvésben a világirodalom jelenti az első lépést: az orosz katonában Dosztojevszkij hőseinek vonásait lehet felfedezni, és könnyű a francia katonát is szeretni annak, aki Fenyő vallomása szerint a francia kultúra „osztályosává" válhatott.[11] De még az irodalom sem bizonyul elegendőnek a világot pusztító gyűlölettel szemben:

> „ennek a háborús gyűlöletnek korrelátumaként szükségszerűen kifejlődik egy nagy szeretet minden és mindenki iránt, akit ez az új özönvíz csak magával ragad. Soha olyan szeretettel nem öleltem magamhoz az emberiséget [...] mint most, amikor remegve, imádkozva, bizakodva lesem fegyvereink győzelmét, és soha annyit nem kutattam dokumentumok után, melyek bizonyíthatják, hogy az ember nagyszerű teremtés, áldott teremtés és minden ember az."[12]

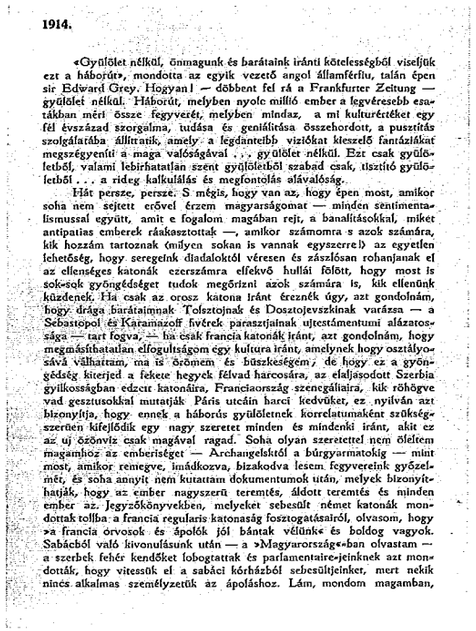
Következésképpen még Szerbia gyilkosaira is lehet szeretettel gondolni.

Dokumentumok után kutatva Fenyő többé nem marad az irodalom és a kultúra berkein belül, hanem jegyzőkönyvek adataitól kezdve a vonaton utazó ismerős leírásáig az élet minden pillanatában és terén keresi annak bizonyítékát, hogy – Schöpflin kérdésére visszatérve – „lehet-e itt ezen a földön nekünk emberhez méltó életet élni"? Bár lehetetlen az ilyen bonyolult folyamatok fordulópontját ennyire egyszerűen tetten érni, mégis ebben a pillanatban vélem felfedezni azt a fordulatot Fenyő írásművészetében is, amikor az impresszionizmus szépen lebegő ezüst ködéből kilépve végre rátalált arra az egyensúlyra, amely számára nagyobb átjárást biztosított a művészet és a világ történé-

10 Sir Edward Grey 1914. augusztus 3-án tartott parlamenti beszéde a következő helyen található: http://www.1914-1918.net/greys_speech.htm [2014. 10. 28.].
11 Uo., 321.
12 Uo., 321.

sei között. Annak ellenére, hogy rendkívül gazdag és értékes életműve tanúskodik arról, hogy a szerző mennyire hű maradt személyes vallomásához és a közvetlen, beszédszerű írásmódhoz, 1914 után Fenyő egyre inkább dokumentálta, értelmezte a Nyugatnak és körének történetét.

1914 című cikkének utolsó soraiban Fenyő Miksa abban találja meg optimizmusa alapját, hogy „az angol az egyetlen nép, mely e háborút plajbásszal a kezében csinálja."[13] A szarajevói merénylet után a *Figyelő* rovatban található cikkek, levelek és írások tanúskodnak arról, hogy a Nyugat helytállt nemcsak a lövészárkok mélyén, a tábori tüzek mellett, hanem az idők folyamán is. Többek között Babits Mihály és Ady Endre lírája, Kaffka Margit prózája bizonyította például, hogy a legsötétebb pillanatokban nem a gyűlölet, hanem a szeretet által születhet meg az az emberi és erkölcsi magatartás, mely megadja a pokolból kivezető út irányát. Az utókor számára különös módon magától értetődő ténynek tűnik fel, hogy e folyamat nagyobb küzdelmek nélkül zajlott le a Nyugat körében. Ez természetesen nem így volt. Elemzésemben igyekeztem rámutatni arra, hogy a háború első heteiben milyen szellemi és érzelmi bizonytalankodások közepette jelentek meg a Nyugat nyári és őszi számai. A Nyugat szerzői nagyon korán és világosan látták az első világháború végzetes következményeit, és talán éppen ezért, már az első perctől kezdve – ha nem is plajbásszal, hanem tollal a kezükben – nagy harcokat vívtak az emberség felmutatásáért.



1914.

«Gyűlölet nélkül, önmagunk és barátaink iránti kötelességből viseljük ezt a háborút», mondotta az egyik vezető angol államférfiu, talán épen sir Edward Grey. Hogyan! — döbbent fel rá a Frankfurter Zeitung — gyűlölet nélkül. Háború, melyben nyolc millió ember a legvéresebb csatákban méri össze fegyverét, melyben mindaz, a mi kulturértéket egy fél évszázad szorgalma, tudása és geniálitása összehordott, a pusztítás szolgálatába állíttatik, amely a legdántelbb viziókat kiszelő fantáziákat megszégyeníti a maga valóságával . . . gyűlölet nélkül. Ezt csak gyűlöletből, valami lebirhatatlan szent gyűlöletből szabad csak, tisztító gyűlöletből . . . a rideg kalkulálás és megfontolás alávalóság.

Hát persze, persze. S mégis, hogy van az, hogy épen most, amikor soha nem sejtett erővel érzem magyarságomat — minden sentimentalismussal együtt, amit e fogalom magában rejt, a banalitásokkal, miket antipatias emberek ráakasztottak —, amikor számomra s azok számára, kik hozzám tartoznak (milyen sokan is vannak egyszerre!) az egyetlen lehetőség, hogy seregeink diadaloktól vérezen és zászlósan rohanjanak el az ellenséges katonák ezerszámra elfekvő hullái fölött, hogy most is sok-sok gyöngédséget tudok megőrizni azok számára is, kik ellenünk küzdenek. Ha csak az orosz katona iránt éreznék úgy, azt gondolnám, hogy drága barátaimnak Tolsztojnak és Dosztojevszkinak varázsa — a Sebastopol és Karamazoff fivérek parasztjainak ujtestámentumi alázatossága — tart fogva, — ha csak francia katonák iránt, azt gondolnám, hogy megmásíthatatlan elfogultságom egy kultura iránt, amelynek hogy osztályosává válhatam, ma is örömem és büszkeségem; de hogy ez a gyöngédség kiterjed a fekete hegyek felvad harcosára, az elaljasodott Szerbia gyilkosságban edzett katonáira, Franciaország szenvedőire, kik röhögve vad gesztusokkal mutatják Párisban harci kedvüket, ez nyilván azt bizonyítja, hogy ennek a háborús gyűlöletnek korrelatumaként szükségszerűen kifejlődik egy nagy szeretet minden és mindenki iránt, akit ez az uj özönvíz csak magával ragad. Soha olyan szeretettel nem öleltem magamhoz az emberiséget — Archangelsktól a bűrgyarmatokig — mint most, amikor remegve, imádkozva, bizakodva lesem fegyvereink győzelmét, és soha annyit nem kutattam dokumentumok után, melyek bizonyíthatják, hogy az ember nagyszerű teremtés, áldott teremtés és minden ember az. Jegyzőkönyvekben, melyeket sebesült német katonák mondottak tollba a francia regularis katonaság fosztogatásairól, olvasom, hogy »a francia orvosok és ápolók jól bántak vélünk« és boldog vagyok. Sabácból való kivonulásunk után — a »Magyarország«-ban olvastam — a szerbek fehér kendőket lobogtattak és parlamentaire-jeinknek azt mondták, hogy vitessük el a sabáci kórházból sebesülteinket, mert nekik nincs alkalmas személyzetük az ápoláshoz. Lám, mondom magamban,

13 Uo., 324.

Wirágh András

EGY ELŐSZÓ ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

Éjfél. Magyar írók misztikus novellái, 1917[1]

„A mai közönség feltűnően vonzódik az ilyen fantasztikum iránt általában, mintha újra erősen feltámadt volna az emberek vágya a mese után..."[2]

„Az első világháború borzalmai és felfoghatatlan szenvedései fellendítették, tömegélménnyé tették a miszticizmus, a szellemvilág, a természetfeletti iránti érdeklődést, e »közeg« elfogadását. Az »anyagelvű« beidegződések egyszeriben megrendültek, mert a józan ésszel »hihetetlen« nagyon is hihetővé vált. A családok zöme gyászolt, a jövő a jelennél is kilátástalanabbnak tűnt."[3]

A magyar irodalomban nincs komolyabb értelemben vett hagyománya a fantasztikumnak. A különböző rémtörténetek és kísértethistóriák, illetve ezek motívumai, a *fenséges* helyszínek vagy a tipikus szereplők a 19. század utolsó harmadában (szűkebb értelemben a századforduló holdudvarában) bekövetkező „prózafordulatig" jobbára a verses epikában (pl. Kisfaludy regéiben, Arany János balladáiban, illetve Vörösmartynál) fedezhetők fel. Bár az 1830–1840 körüli korai folyóirat- és almanachirodalomban (Regélő, Rajzolatok, *Hajnal*, Athenaeum stb.) már találhatóak kísértettörténetek, és ismeretes, hogy többek között Vörösmarty (*A holdvilágos éj*), Kármán (*A kincsásó*), Fáy (*A hasznosi kincskeresés*), és Kölcsey (*A kárpáti kincstár*) is kísérleteztek a műfajjal.[4] A hazai fantasztikus irodalom eddigi legteljesebb összefoglalásában is szó esik az első magyar „kísértetelméletről", Cholnoky Viktor *A kísértet* című publicisztikai írásáról (1906), illetve Szerb Antal *Kísértetek* című irodalomtörténeti vázlatáról (1938), amely (teljes joggal) képtelen valódi katalógust

1 A tanulmány elkészülése alatt az Emberi Erőforrások Minisztériuma által finanszírozott Móricz Zsigmond-ösztöndíjban részesültem.

2 Részlet a Vasárnapi Újság Fellner-Dénes Pál *Az árnyékember* című regényéről szóló recenziójából (1917/50.).

3 Részlet az *Éjfél* és a *Kísértethistóriák* összevont reprint kiadásának utószavából (Bp., Terra–Maecenas, 1987).

4 Az utóbbi három szöveghez lásd HITES Sándor, *A kincstől a tőkéig: Kísértettörténet és pénz a korai magyar novellában (Kármán, Fáy, Kölcsey)*, Literatura, 2013/2, 115–139.

szerkeszteni az addigi rémtörténetekből.[5] A fantasztikum (illetve a fantasztikus próza) szélesebb elterjedésének feltehetőleg a magyar olvasóközönség valóságreferencia-igénye[6] szabott gátat egészen a századfordulóig. Ekkor, illetve a 20. század első harmadában a ponyvairodalmi regiszter megerősödésével (és így az olvasóközönség további rétegződésével) ez az igény halványodni látszott, noha a „magas irodalmi" kánonban még egy ideig lappangó vezérlőelvként funkcionált.

A fentiekből következik, hogy az 1917-ben megjelent *Éjfél,* amely alcíme szerint „magyar írók misztikus novelláit" tartalmazta, bizonyos értelemben mérföldkőnek számít a magyar fantasztikus irodalom történetében, noha a megjelenés elsődleges kontextusa olyan irányelveket kínál föl a mai olvasó számára, amelyek szerint az olvasatokhoz – akár időlegesen – hozzáértendő a Kosztolányi által írt előszóban említett „új lélektan", illetve a már három éve zajló Nagy Háború. Utóbbinak az előszó látszólag nem tulajdonít különleges jelentőséget, míg az *Éjfél*lel egy napon megjelent *Kísértethistóriák* felvezető szövegében Balázs Béla minden lehetséges kapcsolópontot elvitat a háború és a most közreadott szövegek között. Ez a „keretezés" azért tűnhet erőszakosnak (vagy feleslegesnek), mert a háború extrém körülményeinek és jelenlétaspektusainak szorításában a különböző olvasási stratégiákat a közvetlen és a közvetett érintettség is érzékenyen befolyásolhatta. Feltételezhető, hogy ebben az időben a háborús „kódok" igencsak élénken vibrálhattak mindenfajta olvasat során, ahogyan az is, hogy az irodalmi szöveggyár bízvást apellálhatott a szövegek eltávolító hatására is, amelyből adódóan a fikció az olvasástartam alatt kiemelhette megbabonázott olvasóját az apokaliptikus jelenből. Az első világháború során akarva-akaratlanul nagyrészt a sajtótermékekre hárult az a (hálátlan) szerep, hogy mediális lehetőségeiket dinamizálva befolyásolják a közvéleményt, beleértve ebbe az összetett hatásmechanizmusba az adott folyóiratszám látszólag legjelentéktelenebb reklámját is. Miközben a szerkesztők kihasználhatták a háború tereken és időkön átívelő „univerzális" jelentésmezejét is. A Nyugat 1917-es folyamának tizedik számában megjelenő fordítás, Swinburne *Ave Atque vale* című verse nem tartalmazott, nem is tartalmazhatott direkt utalást a világháborúra vonatkozóan (hiszen 1867–68-ban íródott), de a versbeszéd szituáltsága, a halott testvér felett elmondott búcsúztatási aktus már „egyértelmű" kapcsolódási pontként funkcionált. A lap szerkesztői erre a paratextuális eszközök segítségével erősítettek rá, hiszen az adott folyóiratszám *A politika mögül* című rovatában helyezték el Kosztolányi fordítását. Az így *időzítettnek* is nevezhető megjelentetést követően négy nappal egy olyan szövege jelent meg Kosztolányinak a Délmagyarországban, amely esetében már egyértelmű a ráutaló magatartás.

5 Tarjányi Eszter, *A szellem örvényében: A magyarországi mesmerizmus, szellemidézés, teozófia története és művészeti kapcsolatai*, Bp., Universitas, 2002, 153–160.

6 Uo., 152.

A *XIII*[7] című szöveg többek között a kortárs irodalomról és a kortárs olvasókról szól, ráközelítve egy olyan olvasásaktusra, amely elválaszthatatlan a háború és az „új lélektan" paradigmatikus tapasztalatától.

A rendkívül sűrű, érdekes felvetéseket tartalmazó szöveg főbb kijelentései a következők: a hétéves háborúban a franciák által elpotyogtatott „illatszeres üvegcsék" helyett a jelenkori katonák „titokzatos elbeszéléseket, misztikus regényeket" hagynak maguk után. Ha a történészek a nyomokból a franciák „elpuhultságára" következtettek, akkor lehet, hogy korunk az olvasmánynyomok folyományaként titokzatos korként vonul be a történelemkönyvekbe. A külső világ és a részletek beható ismerete csak fokozta az organikus egységek rejtélyességét. Ismerjük testünket, de az élet „érthetetlen". A háború „realitása" mögött ismeretlenné foszlanak a kiváltó tényezők, az ember nem érti önmagát. Bár minden kor titokzatos volt, jelenleg az „új lélektannak" köszönhetően egyre bizonyosabb, hogy „magunkban hordozzuk a kísérteteket". A költészet az „öntudat alatt való élet" témájában megelőzte a tudományt. A jelenkori misztikus történetek is „kiszélesítik a valóságot" a „bennünk lévő mélységek megmutatásával". A határok eddig kifelé tágultak (a népmesék, a misztériumjátékok és a 19. századi romantika nyomán), de ma már befelé tágulnak. A középkorban az egyház és a kolostorok nevelték ki a misztikusokat, ma az állam és a kaszárnyák. A csodák világa ma mindenki számára érthető, körbe vagyunk véve a kísértetekkel.

Az elmondottakból mai szemmel több minden kiolvasható. Például a költészet romantikus jellegű primátusának hangsúlyozása, Cholnoky Viktor 1906-os, *A kísértet* című írásának azon megjegyzése, hogy a „régi, vallásosan stilizált kísérteteket" már felváltották a „tudományos, modern kísértetek",[8] de Freud *A költő és a fantáziaműködés* című korai írásának (1908) azon fő megállapítása is, amely szerint a teremtő képzelőerőnek tulajdonított pozíciót valójában a „hozott anyag" tudattalan újrafelhasználásának aktusa tölti be. Bár Kosztolányi írása nem tesz egyenlőségjelet a háború és az irodalomban tapasztalható „viharos szellemjárás" közé, olyan szélsőséges körülményként értékeli a „boldogtalansággal" együtt járó háborút, amelyben az írás az ezt tompító „kielégülés" és „érvényesülés" egyik formájaként funkcionálhat.[9]

Valószínűleg kevés korabeli olvasó ismert rá a *XIII* második szövegváltozatára, amely szűk fél évvel később egy igényes novelláskötet bevezető szövegeként jelent meg – számos háborús sérülésnek is nevezhető változtatással. Kner Izidor kiadója 1915-ös újjászervezésekor döntött úgy, hogy fő profilként „fiatal, modern írók" „modern magyar grafikusművészek illusztrációival" díszített művészi kiadványait fogja megjelentetni.[10] Az egyik első ilyen kötet a

7 Kosztolányi Dezső, *XIII*, Délmagyarország, 1917. május 20., 5–6. (A szöveg megtalálható az 1970-es *Füst* című kötetben is.)

8 Cholnoky Viktor, *A kísértet* = Ch. V., *A kísértet*, kiad. Fábri Anna, Bp., Magvető, 1980, 237.

9 Maga a szöveg írottságra utaló (metafiktív) jellege is erre utalhat, lévén az önreflexív cím a záró kijelentés („Óránk tizenhármat üt.") nyomán válik érthetővé.

10 Vö. Kner Izidor, *Félévszázad mesgyéjén. 1882–1932*, Gyoma, Kner Izidor, 1931, 50.

frontról éppen hazatérő Balázs Béla *Lélek a háborúban* című naplószerű szövege volt, amelyet a szintén frontszolgálatot teljesítő Divéky József illusztrált. 1917. október 15-én egyszerre négy kiadványt dobott piacra a kiadó: Jászay-Horváth Elemér *Színek, szavak* című verseskötetét, Balázs Bélától a *Halálos fiatalság* című drámát, valamint két novelláskötetet, az *Éjfélt* és a külföldi szövegeket tartalmazó *Kísértethistóriák*at. Balázs Béla tevékenyen kivette a részét a kiadványokhoz fűződő munkálatokból: szöveggel szerepelt a magyar válogatásban, valamint vállalta a külföldi szövegek válogatásának és lefordításának feladatát, illetve előszót írt ehhez a kötethez. Az *Éjfélt* Bálint Aladár szerkesztette, és Kosztolányi írt hozzá előszót, jobban mondva közzétette a *XIII* című szövege erősen csonkított változatát.[11]

Az új változatból eltűnt a cím,[12] kikerültek a háborúra vonatkozó reflexiók, de jelentékeny szócserék,[13] valamint látványosabb betoldások és kihúzások[14] is mutatkoznak benne. Az átírt szöveg jól illeszkedik a válogatáshoz, de *az előző szövegváltozat ismeretében* megállapítható, hogy a szöveg javítása olyan olvasási stratégiát irányoz elő, amely a háború jelenlétaspektusait kihagyja a korabeli olvasástapasztalatból. Való igaz, hogy a gyűjtemény tizenhat novellája nem reflektál a háborús körülményekre: ez, persze, részben abból adódik, hogy a szövegek egy-két kivételtől eltekintve 1917-ig folyóiratban vagy elbeszéléskötetben is megjelentek, legtöbbjük még a háború kitörése előtt.[15] A megváltoztatott szöveg javításainak egy része az eredeti mondanivalót súlypontozza, illetve nyomatékot ad egyes kijelentéseknek, némelyikük igencsak rafinált módon. Az új szövegváltozat bizonyos értelemben párbeszédbe is lép korábbi variánsával, például misztikusként verifikálja a jelenkort, igaz, azt sugalmazza, hogy ebben a háború nem játszik szerepet. A legfrappánsabb módosítás talán a kivitetés-bevitetés szópár *kivetítésre* és *bevetítésre* cserélése,[16] és ennek ismeretében még talán az a kijelentés is megkockáztatható, hogy az előszóvá csonkított szöveg a háborús kontextus szinte teljes megsemmisítésével nem csupán kiemeli a lélektani aspektust, de halványan megidézi a pszichoanalízis és a filmművészet szoros kapcsolatát is. Ha az átírás miértjére és pontos körülményeire hiába is keressük a választ, a Kosztolányi-szöveggel hasonló szinten álló, a *Kísértethistóriák*at felvezető előszó bizonyos pontokon felveti annak lehetőségét, hogy a *XIII*-at nem egyszerűen átírták, hanem fazonra szabták. Annak ellenére, hogy Balázs Béla szövege valóban a *jelen kötet apropóján íródott*, szerzője nem csupán beválogatta, hanem *le is fordította* a szövegeket, így minden bizonnyal intimebb viszonyba került azokkal, a kötet pedig jobbára *klasszikus* (kanonikus) szerzők írásait tartalmazza.

Balázs Béla első megjegyzése máris a kötet aktualitására utal, mondván, a hasonló fordításgyűjtemények a legtöbb esetben „külső okokra" vezethetők vissza. A szerző külső okként a kísértethistóriák divatját jelöli meg, de a háborút nem helyezi erre a szintre: „nem a háború [!] borzalomkonjunktúrája hozta létre ezt a könyvet". Az előszó ezek után a természetfelettiről szóló értekezésbe csap át. Eszerint minthogy a természetfeletti velejárója a valóságnak, ideális esetben szövegbeli megjelenése is logikus és „természetes". Balázs Béla egy olyan sötét függöny permanens meglétéről beszél, amelyet nem kell elhúzni, elég tudni, hogy ott van valami a háttérben: a kísértetek nem feltételei a kísértetiességnek.[17] Ezenkívül a valóságot színesítő természetfeletti „visszasugárzó fényét" említi meg.[18] A szöveg zárlata alapján a válogatás a magyar irodalomra jellemző erős vagy közvetlen valóságreferencián próbál sebet ejteni: a

11 Az újbóli megjelentetésre Tarjányi Eszter figyelt fel, lásd Tarjányi, i. m., 213.

12 Az eredeti cím ugyanakkor különös viszonyban áll az antológia címével. Bár törlésjel alá került, ismeretében elmondható, hogy a felvezető szöveg máris elkülönböződik a kötet kontextusától, ugyanis a napzáró határvonalat nem a tizenharmadik, hanem az első óra követi. A hagyományos óraszámlapok az ebből származó „félreértéseket" elkerülendő maradnak meg a tizenkét számjegyes számozásnál.

13 „mégis *a legtöbb* élet egy óriási káosz" helyett „mégis *minden* élet egy óriási káosz"; „ma viharos szellemjárás van az irodalomban" helyett „ma újra viharos szellemjárás van az irodalomban"; „nem *kivitetünk*, hanem *bevitetünk*" helyett „nem *kivetítünk*, hanem *bevetítünk*"; „Attól az idegen látványtól, melyet nem érthet meg, önmaga fut vissza, a rejtély elől a rejtélybe." helyett „Attól az idegen látványtól, melyet nem érthet meg, önmagába fut vissza, a rejtély elől a rejtélybe."; „Akkor az *E*gyház nevelte a misztikusokat. Ma az Állam." helyett „Akkor az *e*gyház nevelte a misztikusokat. Ma az állam."; „Az előző századok legbecsesebb értékének, a haldokló egyéniségnek *jelszava* a miszticizmus." helyett „Az előző századok legbecsesebb értékének, a haldokló egyéniségnek *jajszava* a miszticizmus."; „Boldog korokban *ritkán vannak* misztikusok." helyett „Boldog korokban *nincsenek* misztikusok."

14 „Voltak azonban korok, melyek e *két pont közt csak a jelenségeket vették észre, azok a korok, melyek a* földi élet harmóniájában megfeledkeztek önmagukról." (új mondat); „És a század minden kornál erősebben érzi az élet rejtelmét újra." *helyett* „A huszadik század nagyon misztikus."

15 A haláleseteket, valamint a Jézus felbukkanását tematizáló történetek is legfeljebb a háború mint apokalipszis kontextusában értelmezhetők „célzott" történeteknek. Balázs Béla szövege első közlés, Cholnoky László *Leandervirág* című szövege – ellentétben a szöveget a hagyatékból kikereső monográfus véleményével, Vö. Nemeskéri Erika, *Cholnoky László*, Bp., Akadémiai, 1989. – szintén. Az egyetlen kérdéses szöveg Szini Gyula *Daimonion*ja, amely – a kutatás mai eredménye szerint – az *Éjfél* előtt nem jelent meg.

16 A 'vetít' szó kései fejlemény, első felbukkanását (amikor még matematikai műszóként értendő) Szily Kálmán az 1858-as évre teszi. A századforduló tudománytárában, a *Pallas Nagy Lexikoná*ban (1893–1900) a szó, különböző toldalékolt vagy ragozott alakjaival, a *laterna magicá*ról szóló szócikkben fordul elő a legtöbbször. A változtatás különösen találóvá teszi Kosztolányi megjegyzését, miszerint a regényes századelő a „bennünk lévő mélységek megmutatásával" szélesíti ki a valóságot, hiszen a vetítéssel a megmutatás eszközszerűsége, közvetítettsége kerül előtérbe. Ballagi Mór 1872-es szótárában még csak a matematikai jelentés szerepel, de a *Révai Nagy Lexikona* XIX. kötetében (1916 körül), illetve Balassa József szótárában (1940) már a vetítés mint 'kivetítés' jelentésmezeje kerül előtérbe.

17 Cholnoky a kísértetirodalom második fázisa kapcsán írja: „A modernebb kísértettörténetek már mind ezen a teknikán épülnek fel: a kísértet ott van bennük, de meg nem jelenik." (Vö., Cholnoky, i. m., 236.) A legelső magyar gótikus regényben (1934) pedig már a kísértetek hiánya okoz kísértetiességet: „A legkísértetiesebb a világon az, hogy nincs kísértet." (Vö., Szerb Antal, *A Pendragon legenda*, Bp., Magvető, 2000, I/51.)

18 Elképzelhető, hogy – amennyiben Balázs Béla keze „benne volt" Kosztolányi szövegének átírásában – a motiváltnak tűnő kivetítés-bevetítés szópár beillesztése itt a természetfelettiként is definiálható *filmi* kép visszasugárzásáról alkotott véleménnyel egészül ki, már ha a „háttérbe húzódó", de jelen lévő természetfeletti, a vetített kép is jellemezhető az anyagtalan anyagiság tulajdonságával. A vetítőtermekben ráadásul a vetítés a nézők mögül történik, így a kivetített képnek csak a „végeredményét" látják, magát a vászonra vetülő fénysugarat, a kép „útját" pedig csak egy másik fényforrás előterében.

hasonló rémtörténetek ugyanis eddig még nem tudtak gyökeret verni „a magyar józanság hideg levegőjében".[19]

Balázs Bélának az *Éjfél*ben szereplő *A másik tábor* című szövege lehetett az egyetlen szöveg, amely esetlegesen felboríthatta a háborútól eltávolító szerkesztői stratégiát: a történet a háborúban játszódik, szereplői pedig katonák, akiknek felbukkanása nehezen feledtethette a korabeli olvasóval, hogy háborús viszonyok közt megjelent kiadványt lapozgat. A történet mégsem „háborúspecifikus", kimutat a narratív keretből. Fantasztikus jellegét a kétféle értelmezés eredményezi: az egyik verzió szerint a visszatérő katonák szellemeket látnak, a másik verzió szerint ők maguk a szellemek. A háború legfeljebb a történet sűrűségéhez és látványosságához járul hozzá, de a fantasztikus narratív csavar tulajdonképpen univerzálisan alkalmazható.[20]

Abban mindkét előszó szerzője egyetért, hogy 1917-ben virágzik a rémirodalom műfaja. Ezt a véleményt erősíti meg Tóth Árpád recenziója is, amelyben a főleg „német importból" származó „borzalmas történetekkel" szemben helyezi el az *Éjfélt* és a *Kísértethistóriák*at, amely szerinte „a jót válogatja össze a borzalmak irodalmából s bocsátja az olvasók elé".[21] Való igaz, a századforduló környékén megsokasodó „filléres könyvtárak" csatornája akadálytalan utat biztosított a ponyvairodalomnak. Hanns Heinz Ewers, Gustav Meyrink, Otto Soyka, Franz Spunda, Karl Hans Strobl, Leo Perutz, vagy éppen Paul Frank, Alfred Kubin vagy Oscar Schmitz nevei ma már ismeretlenül csengenek, de az osztrák-német szerzőknek a késő tízes, illetve a kora húszas években magyarul is megjelent szövegeit manapság a horror, a fantasy, a sci-fi korai előképeiként emlegeti a szakirodalom.[22] Míg a *Kísértethistóriák* veretes szerzői nevei

19 Balázs Béla, *[Előszó] = Kísértethistóriák: Idegen írók novellái*, Gyoma, Kner Izidor, 1917, 1–4.

20 A narratív séma feltételezhetően Henry James *A csavar fordul egyet* című történetéből (1898) származik. A kortárs filmművészet gyakran alkalmazza ezt a csavart (akit a vásznon hús-vér szereplőként látunk, valójában nem létezik), felfedezhető többek között pl. a *Harcosok klubjá*ban (1999, rendezte David Fincher) a *Hatodik érzék*ben (1999, r.: M. Night Shyamalan), a *Más világ*ban (2001, r.: Alejandro Amenábar), vagy *A gépész*ben (2004, r.: Brad Anderson).

21 Tóth Árpád, *Kísértethistóriák, misztikus elbeszélések*, Nyugat, 1918/2, 187.

22 A felsoroltak két legismertebb tagja közül Meyrinktől *A gólem* (1916), Ewerstől *A borzalmak könyve* (1915) és az *Alraune* (1917) jelent meg az antológiák előtt, de pl. a *Cudar gyönyörök* című antológiában (1917) egy-egy Poe- és Villiers de l'Isle Adam szöveg mellett jelent meg tőlük írás. Ezenkívül Soykától *A kártya ura* (1915), Perutztól és Franktól pedig *A mangófa csodája* (1917) említhető meg, az 1917 utáni időszakból pedig *A hatalmasok* (Soyka, 1918), *A rossz apáca* és *A bresciai örömtanya* (Strobl, 1918, ill. 1919), *A pók* (Ewers, 1918), a *Walpurgis éj* (Meyrink, 1918), illetve a Kubin által illusztrált *Hasis* (Schmitz, 1918). Ewerst már korán méltatja Bíró Lajos a Nyugatban (1908/9, *„A borzongás"*). Meyrinkről *Idegen portrék* című könyvében hosszabban írt Kázmér Ernő (1917). Tóth Árpádhoz hasonlóan azonban Juhász Gyula sem volt jó véleménnyel róluk: az *Alkohol és irodalom* és *A könyvek és én* című írásaiban Ewerst „sörszagú okoskodással vádolja", Meyrinkkel egyetemben „kísérletezőnek" nevezi. Igaz, megjegyzi, hogy a moziban ennek ellenére gyakran találkozik velük: „Szegény Stendhalnak egy félszázadig kellett várnia, amíg végre olvasni kezdték, boldog Meyrink és társai, ők a papirosról egyenesen a lepedőre kerültek." A szerzők jobbára az expresszionizmus irányzatába sorolhatók, többjük kapcsolatba került a filmmel is, Ewers írta például *A prágai diák* (Wegener, 1913) forgatókönyvét. A szerzőkhöz lásd Ingeborg Vetter, *Mesterséges emberek*, ford. Weinbrenner Rudolf, SF Tájékoztató

megtalálhatók Babits és Szerb Antal irodalomtörténeteiben is, addig ez nem mondható el a „silány újnémet gyártmányok" szerzőiről. Miközben az életében alulértékelt Lovecraft alternatív irodalomtörténete, az 1927-ben megjelent *Supernatural Horror in Literature* a klasszikus szerzőkkel vonja össze időlegesen Meyrinket és Ewerst.

A korabeli olvasáskultúra felől közelítve tehát a háború olvasásaktusból való kihagyásának feladata abból a – talán releváns – előfeltevésből következik, hogy a kortárs német rémtörténet-irodalom a háborúval felfokozott borzalomkultuszt *kihasználva* próbál minél több olvasóra szert tenni. A *Kísértethistóriák* ilyen tekintetben biztosra megy: teljesen más kontextusból válogat, neves szerzőket választ ki, akik közül Bulwer-Lytton, Poe vagy Gogol eleve a fantasztikumhoz is vonzódó szerzőkként kanonizálódtak a korabeli magyar irodalomban.[23] Az *Éjfél* összeállítói számára nem állt rendelkezésre hasonló szövegbázis.

A Nyugatban megjelent recenziót az 1917-es év novemberében A Hétben és az Életben követték egyéb írások, amelyek szerzői Tóth Árpádhoz hasonlóan nem voltak megelégedve az *Éjfél* színvonalával. A Nyugatban „dilletáns félszegségről", „irodalmi ízű »elmélyítésekről«", a „borzongató jelenségek" szimbólumokká való „elkendőződéséről" olvashatunk. A Hét recenzense a következő felvezetéssel indít: „A huszadik század neuraszténián átszűrődött és a pszichoanalízis mézesmadzagjával felpántlikázott kísértetjárása: ez korunk miszticizmusa. A rejtelmek finom, izgató parfőmje helyett lápok poshadt, idegtépázó illatát adja, a népszerűség utáni hajsza, a pénzvadászat és blöff igen mérsékelten diszkrét szagával vegyítve."[24] Szerinte a magyar szerzők „a szellemfátyol mögül szándékosan kidugják a lólábat, az úgynevezett tudományos és pszichológiai felkészültséget", valamint egy a Kosztolányi-szöveget parafrazeáló megállapítás szerint az írások „exotikus, játékos széljegyzet[ek] a lélektan jónéhány homályos lapjának margójára".[25] A köteteket az Élet recenziója is tágabb kontextusban, az irodalompolitikát rejtő antológiák környezetében helyezi el, kiemelve ezek „erőszakosságát" és „vásári színezetét", hangsúlyozva, hogy a hasonló „borzalom-gyűjtemények" nem tudják teljesíteni a tö-

25, 1980, 56–67. (A szerző *A „fekete romantika" öröksége a német dekadens irodalomban* című disszertációjának hetedik fejezete, a munka egészében *Das Erbe der „schwarzen Romantik" in der deutschen Decadence: Studien zur „Horrorgeschichte" um 1900* címen jelent meg 2004-ben az Erster Deutscher Fantasy Club kiadásában.)

23 Bulwer-Lytton már az 1830-as években ihletője a magyar irodalomnak, műveinek fordításai az 1840-es évektől – kis megszakításokkal – a századfordulóig folyamatosan megjelennek, 1919-ből Uher Ödön Éj és virradat című regénye alapján némafilmet forgat. A hazai Poe-kultusz a Hölgyfutárban 1856-ban megjelenő szövegekkel veszi kezdetét, 1862-ben válogatások jelennek meg műveiből, Mikszáth is előszeretettel merít tőle. (Vö., Ferencz Győző, *Poe in Hungary = Poe Abroad. Influence, Reputation, Affinities*, kiad. Lois Davis Vines, Iowa City, University of Iowa Press, 1999, 84.) Cholnoky Viktor *A kövér ember* című elbeszélése *A Morgue utcai kettős gyilkosság* újraírt változata. (Ehhez bővebben lásd Varga Viktor, *A nyelv mint a fantasztikum és a krimi forrása: Cholnoky Viktor:* A kövér ember, Irodalomismeret, 2013/2, 148–157.) Gogol az 1870-as évektől vesz részt a hazai irodalmi körforgásban.

24 a. p.: *Misztikusok*, A Hét, 1917. november 11., 719.

25 Uo.

megirodalom elvárásait, nevezetesen az életteli dinamika beépítését.[26] Ahogy a Nyugatban „elkendőzésről", A Hétben pedig egy nem megfelelő „szellemfátyol" képzetéről olvashatunk, itt is a misztikum „külső cafrangként", „dekorációként" való felhasználásáról esik szó.

Míg A Hét recenzióírója Kaffka Margit *Szent Ildefonso bálja* című szövegén kívül alapvetően elhibázott szövegeket lát a válogatásban (ilyennek „nem szabad lenni a misztikumnak"), addig a másik két írás némileg bizakodó, mondván, a gyűjtemény új irány felé mutathat utat. Az Életben megjelent írás szerint ez az új „irodalmi hitvallás" a „dekoratív művészettel" fog majd leszámolni, de Tóth Árpád is azt írja, hogy „a fantasztikus és misztikus elbeszélés műfaja irodalmunkban is inkább a nemesebb színvonal felé emelkedik s a silány újnémet gyártmányok helyett a régi jelesek kitűnő műveihez lesz méltó". Utóbbi recenzió konkrét példákat is említ: kiemeli Laczkó Géza és Karinthy kötetben szereplő szövegeit, hangsúlyozva, hogy előbbi gyengébb, mint *A gólyakalifá*val egy sorban említhető „nagy indiai tárgyú doppelgänger-történet", az 1910-ben megjelent *William Blackbirth lelke*. Bár túlzás lenne a két szöveget egy formálódó alkánon tagjainak tekinteni, érdekes, hogy Tóth Árpád csak a „klasszikus" (és a századfordulóra megújuló) hasonmás-tematika mentén tud megnevezni magyar fantasztikus szövegeket.

Amennyiben összegyúrjuk a szerkesztői stratégiákat, valamint a recenziókban olvasható kifogásokat, összefoglalva egy olyan „cél" rajzolódik ki, amely szerint a magyar antológiának le kell választania olvasóját a háborús tapasztalatról, a szövegeknek különbözniük kell a rémületet és rettegést közvetlen formában nyújtó korabeli (német) rémirodalomtól, ezzel együtt a 19. századi szövegek rangjára kell emelkedniük úgy, hogy közben megszabadulnak századfordulós sallangjaiktól. Ezt a lehetetlen küldetést *részben* a korban intézményesedő, de a magas irodalom olvasási stratégiáival megközelíthetetlen *midcult* teljesítette be.[27] Nem lehet véletlen, hogy a korabeli recepcióban fantasztikus szövegként értékelt *Az árnyékember* (Fellner-Dénes Pál, 1917), az *Imago. A kétnemű ember* (Veér Imre, 1917), illetve a *Sötétség* (Földi Mihály, 1918) a kánon külső peremére szorultak, illetve jobbára láthatatlanná váltak.

Az *Éjfél* utólag sikertelen próbálkozásnak nevezhető. Jelentőségét – néhány kivételtől eltekintve – ugyanis elsősorban nem a benne olvasható szövegek *fantasztikumhoz mérhető színvonala*, „miszticizmusa", hanem a megjelentetés ténye biztosítja. A beválogatott szövegek nagyrészt a modernség esztétista poétikájának letéteményesei, igaz, néhány szöveg eltérő koncepciók felé mutat. Babits *Novella az emberi húsról és csontról* című elbeszélése például nemcsak tematizálja a transzparenciát a színpadi szereplőket röntgensugárral átvilágított csontvázakként szemlélő Lovagh tapasztalatának szövegesítésével, de játékba hozza („átvilágítja") a szöveg mögött megbújó „szövegidegen" fordítást is.[28] Révész Béla *Néma énekek* és Bálint Aladár *Menyhért fogalmai* című novelláinak szürreális hangulatát a megfoghatatlan „főszereplők" (gondolatok és fogalmak) alkalmazása teremti meg, míg Karinthy „sci-fije", az Északi szél a kromatikus skála hangjegyeivel nem kifejezhető érzetet erősíti fel az észlelhetetlenség természetfeletti hatásfokáig. A kötet sajátos hangulatához azonban Divéky illusztrációi is jelentősen hozzájárulnak, igaz, ezek is csak a legritkább esetben „lépnek túl" a hagyományos kifejezési formákon és motívumokon. Érdemes összevetni ezeket a művészi rajzokat az 1910-es évek végén megjelenő német rémtörténetek eredeti illusztrációival, például Alfred Kubin azon képeivel, amelyeket Oscar Schmitz *Hasis* című kötetéhez (1918) készített.[29] A szinte átláthatatlan illusztrációk satírozásos technikával készültek, figuratív jellegük pedig nem párosul a Divékynél látható kidolgozottsággal – ez adja borús, sötét hangulatukat. Mindazonáltal a Kosztolányi „küszöbszövege" előtt álló illusztráció a címlapon (és megismételve a belső borítólapon) mintha felülírná a páros antológia felvezető szövegeinek „háborúmentességet" célzó kontextualizáló törekvését. A rajzon látható figura egy nyitott könyvre támaszkodik, amelynek lapjain az alfa és az ómega betűjelek helyezkednek el úgy, hogy előbbit a figura bal könyöke eltakarja. Bár az alak bal kezében egy csillogó gyűrűt tart a magasba, a Vég ősi szimbólumának „társtalansága" azt az apokaliptikus hangulatot közvetítette a száz évvel ezelőtti olvasó felé, amely a szövegekből csak többszörös áttétellel volt kiolvasható. Ilyen tekintetben sikeresnek mondható a mesterséges eltávolító jelleg. A borzalmak áttetszőbb, direktebb, esetleg szókimondóbb színrevitelének legfőbb akadálya a „fentebb stílhez" való ragaszkodás volt, amellyel a magas irodalom paramétereit szem előtt tartó szerkesztők és szerzők tulajdonképpen az utolsó pillanatig visszatartották az alacsonyabb regiszterekkel való összemosódás katasztrófáját.

26 Élet, 1917. november 18., 1123–1124.

27 Itt Kázmér Ernő, Újvári Péter (1869–1931), Pajzs Elemér (1894–1944), Zigány Árpád (1865–1936), Vécsey Leó (1893–1945), Földi Mihály (1894–1943), Veér Imre (1889–1959), Fellner Dénes Pál (1888–1928), Forró Pál (1884–1942) jobbára feldolgozatlan kritikusi-szépírói munkásságára gondolok elsősorban, de a sor vélhetően hosszan folytatható.

28 Ehhez bővebben lásd WIRÁGH András, *Az átvilágló hús allegóriája*, Kalligram, 2011/10, 70–77.

29 Az 1918-ban a Kultúra Könyvkiadó Részvénytársaságnál, Bálint Lajos fordításában megjelenő magyar változat ezekkel az eredeti illusztrációkkal jelent meg.

II.

(magyar irodalom – kritikai távlatok)

Szilágyi Zsófia

FIVÉR A FRONTON – A TESTVÉRI LELKIISMERET-FURDALÁS KÖTETE?

Kosztolányi Dezső: *Öcsém* (1914–1915)[1]

„Majd egyszer nagyon sokat fognak foglalkozni evvel a szerencsétlen korszakkal, és azt is kutatni fogják, mit csinált az irodalom e súlyos időkben. A jó könyvek, amik most megjelennek, dokumentumai lesznek annak, hogy az irodalom élt."

(Lengyel Menyhért)

Lengyel Menyhért a mottóba emelt sorokkal zárta Móricz Zsigmond szerinte „szép és jó könyvéről", a *Mesék a zöld füvön* című elbeszéléskötetről szóló kritikáját, a Nyugat 1915. évi hetes számában. Nem vagyok biztos abban, hogy jóslata beigazolódott, és valóban sokat foglalkoznánk az első világháború „szerencsétlen" korszakával,[2] azzal az időszakkal, amelynek 1915-ben még Lengyel Menyhért is, mások is sokkal közelebb sejtették a végét, mint ahogy az valójában elkövetkezett. Igaz, az első világháború kitörésének századik évfordulója számos konferenciát hozott (irodalomtudományit és történettudományit egyaránt), az ezeken az eseményeken elhangzott előadások, kialakult viták pedig megtörték a nem teljes, mégis érzékelhető hallgatást a huszadik század történelmét, társadalmát, szellemi életét és irodalmát alapvetően befolyásoló évekről. Bihari Péter 2008-as könyvében még arról írt,[3] hogy az első világháborúnak a magyarországi történetírásban döntően politika- és hadtörténeti feldolgozásai vannak. Miként Bihari megállapítja, például „Gyáni Gábor és Kövér György új magyar társadalomtörténetéből teljesen hiányzik az első világháború időszaka: a szerzők – mint egy recenzens is megjegyezte – megismertetik az olvasót az 1910-es évek előtti Nagy-Magyarország viszonyaival, majd a második részben a Trianon utáni Magyarországgal, de hogy az

1 A tanulmány az MTA–ELTE Hálózati Kritikai Szövegkiadás Kutatócsoportban az MTA TKI támogatásával készült. Korábbi változata, *Fivérek a fronton – a testvéri lelkiismeretfurdalás szövegei? (Kosztolányi Dezső: Öcsém 1914–1915 [1915], Móricz Zsigmond: Műteremben. Pasztell [1915])* címmel elhangzott az MTA BTK ITI 2014. szeptember 15–17. között megrendezett konferenciáján.

2 Az évforduló kapcsán jelentek meg újabb munkák, így, például Lucian Boia, *Vesztesek és győztesek: Az első világháború újraértelmezése*, fordította Tibori Szabó Zoltán, Bp., Cser, 2014; Kőbányai János, *Az elbeszélhetetlen elbeszélés: Az első világháború a magyar irodalomban*, Bp., Múlt és Jövő, 2014.

3 2014 őszén Bihari Péter új, átfogó és nagyszabású, 35 év kutatását összegző kötettel jelentkezett (*1914. A nagy háború száz éve. Személyes történetek*, Pozsony, Kalligram, 2014.): itt, miként 2008-as tanulmánykötetében is, sokban pótolta a társadalomtörténeti feldolgozás hiányát.

egyiknek van-e bármi köze a másikhoz, az nem derül ki".[4] A társadalomtörténeti változások vizsgálatának hiányával összefüggésben pedig mintha az irodalomtörténeti munkáknak az első világháborúhoz való viszonyát is leginkább a tanácstalansággal lehetne jellemezni. Ha a művek maguk állnak egy-egy elemzés középpontjában, akkor akár meg is feledkezünk arról, hogy a háború idején íródtak, ha pedig az egyes alkotói pályáknak az 1914 és 1918 közti szakaszáról esik szó, mintha az lenne a leglényegesebb kérdés, hogy az adott író milyen hamar ábrándult ki a háborúból, megvádolható-e következetlenséggel, vagy az, mikor sejtette meg a háború kitörésének közeli bekövetkeztét, esetleg jósolta meg a Monarchia vereségét. Holott, miként arra Kosztolányi figyelmeztetett 1915. márciusában: „Az irodalom nem meteorológiai intézet, és a költő nem levelibéka."[5]

Kosztolányi *Öcsém (1914–1915)* című, 1915-ben a Tevan Kiadó gondozásában megjelent, inkább füzetnek mondható kötete az olvasói emlékezetből kihullott „háborús" munkák közé tartozik. Egyes írásokat emlegetünk ugyan belőle, jobbára talán a benne szereplő négy verset (az *Öcsém* című vers indítja, és az *Ének Virág Benedekről* zárja a kötetet, szerepel benne még az *Arckép*, illetve a *Limlomok*, amelynek később *1914* lett a címe), de a könyv maga mintha úgy esett volt szét, mint rossz minőségű, háborús papírra nyomott példányai. Az eredetileg benne közölt lírai művek verseskötetekbe, a tárcák a Kosztolányi hírlapi, publicisztikai munkáit közlő kötetekbe kerültek, utóbbiak sorrendjét pedig az író kialakította egymásutániság helyett ettől kezdve az időrend határozza meg. Pedig az *Öcsém* esetében különösen érzékelhető, hogy Kosztolányi *kötetet* kívánt létrehozni, vagyis nem csak a versei esetében gondolkodott ciklusokban (vagy, Szegedy-Maszák Mihály kifejezésével élve, *füzérekben*): ez a törekvése esetenként a műfajok-műnemek határainak átlépésére is rávette, ahogy arra is, hogy válogasson korabeli tárcái, hírlapi cikkei közül.

Abból a tényből, hogy Kosztolányi a folyamatosan, így a háborút közvetlenül megelőzően és 1914–1918 között is írt hírlapi cikkeiből *köteteket* állított össze (az *Öcsém*en kívül az 1916-os *Tintát*, illetve az 1917-es *Katona-arcok*at), két következtetésre juthatunk. Az egyik az, hogy bár a hírlapi cikkek esetében a kritikai kiadások elterjedt gyakorlata a kronologikus közlést részesíti előnyben, a „háborús kötetek" együttes, jegyzetekkel ellátott, a szövegek alakulását jelző és a korabeli fogadtatást összefoglaló közreadása határozottan tanulságos lenne. Másképp olvassuk Kosztolányi háború alatt született publicisztikai írásait, ha időrendi egymásutániságukban találkozunk velük, és más módon, ha az összeállított kötetek szerző által kialakított rendjében, együtt a melléjük tett versekkel, esetleg tárcanovellákkal. Ha pusztán az időrend mentén haladunk, és a Réz Pál által szerkesztett, 1970-ben megjelent *Füst* című kötetet vesszük a kezünkbe, akkor az *Öcsém* és a *Tinta* teljes egészében „eltűnik". Ugyanakkor, ha csak ezeket a köteteket véljük Kosztolányi „háborús prózájának",[6] akkor az írónak a háborúhoz való viszonyáról is elhamarkodott következtetéseket vonhatunk le.

Kétségtelen, hogy nem pusztán az *Öcsém*, de számos köteten kívüli szöveg is bizonyítja: Kosztolányi a kezdetektől, sőt, már 1914 előtt elborzadva gondolt a háborúra.[7] Amikor Szegedy-Maszák Mihály felteszi a kérdést, „vádolható-e azzal Kosztolányi, hogy politikai magatartása következetlen volt. Lehet-e azt gondolni, hogy akár átmenetileg is helyeselte a háborút?", válaszképpen, vagyis annak igazolására, hogy Kosztolányi milyen hamar felismerte a háború veszélyét, egy 1912-es írást idéz: „Mi a háborút már nem látjuk romantikus fellegekben, a csataképek vonzó glóriájában. Mi tudjuk, hogy a háború egy a betegséggel, a kolerás mocsárral, a pestissel, az éhséggel, kékre gémberedett ujjakkal, a hosszú és ájult várakozásokkal [...]. A külpolitikáról pedig csak egy a nézetünk. Az, hogy már szeretnénk egyszer mélyen és nyugodtan aludni."[8] Kosztolányi 1914–1915-ben született cikkei azonban mégsem jellemezhetőek egyértelműen és kivétel nélkül a háború teljes elutasításával. (Vele kapcsolatban az „egyértelműen" és „kivétel nélkül" kifejezésekről egyébként is érdemes lemondani.) Az 1914. október 4-én a Hétben megjelent *Véres kovász*ban például ezt is olvashatjuk:

> „Mert a mai ember – az üvegházban felnőtt, sápadt, teát szürcsölő – örömmel köszönti az egészséges brutalitást. Hadd jöjjön a vihar, és söpörje ki szalonjainkat. Csak valljuk be, hogy sok szemét van benne, és nem nagy kár azért, amit elpusztít. Mi eddig nem láttuk önmagunkat. Ha őszintén számot vetünk és mélyére nézünk posványos és podagrás társadalmunknak, észre kell vennünk, hogy az 1870-től 1914-ig terjedő kor nem visel majd valami nagyon díszítő jelzőt a leendő történész és társadalombölcsész előtt, s fanyalgó udvariassága, hamisított biedermeier szalonja, cukros, minden őszinteség nélkül való érzelgőssége egykor gyűlölt komikum lesz minden értelmes ember szemében. Érezni nem tudtak ezek az emberek – beszéljünk már múlt időben –, csak érzelegni. Igazat még pózból se mondtak egymásnak."[9]

4 Bihari Péter, *Lövészárkok a hátországban: Középosztály, zsidókérdés, antiszemitizmus az első világháború Magyarországán*, Bp., Napvilág, 2008, 12. Az emlegetett recenzens Szalai Júlia (lásd Holmi, 2003/3), a könyv pedig Gyáni Gábor, Kövér György, *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig* (Bp., Osiris, 2006.) című kötete.

5 Kosztolányi Dezső, *Panaszkönyv: Levél Ignotusnak*, Nyugat, 1915/5, 273.

6 Ezt, persze, azért is aligha tehetjük meg, mert a *Káin* című novelláskötet is az első világháború alatt, 1918-ban jelent meg először.

7 1926. december 25-én, a Bácsmegyei Naplóban megjelent interjúban ezt mondta Somlyó Zoltánnak (az írás címe ez volt: *Kosztolányi Dezső házatájáról*): „A háborúban, amelyet kitörésétől kezdve utáltam, láttam, hogy hova visz, kivétel nélkül minden európai népet... Az első hősi halott: az egyéniség volt."

8 Szegedy-Maszák Mihály, *Kosztolányi Dezső*, Pozsony, Kalligram, 2010, 137.

9 Újraközölve: Kosztolányi Dezső, *Füst*, Bp., Szépirodalmi, 1970, 80–81. Míg a *Véres kovász*ban Kosztolányi a mindent megváltoztató háborút, a szalonokat kisöprő vihart köszönti, addig az *Öcsém* című kötetbe is beemelt írásában ezt olvashatjuk a változásról: „Mindig féltem a változástól. Írni is csak azért írtam, mert a változást nem bírtam elviselni. Arról írtam, hogy a városunkban megváltoztak az arcok, az utcák és a poharak is másként állanak a pohárszéken, mint gyermekkorunkban. Sokszor riadok a sejtésre, hogy most olyan változások, olyan határok tolódnak majd elénk, amelyek idegenné tesznek

Kosztolányi ebben az írásban „őszintén számot vet" azzal, hogy egy nem őszinte kort viharként elsöpör az egészséges brutalitást elhozó háború – egy olyan kategóriát használ tehát, az őszinteséget, amely számos művében játszik központi szerepet (két véletlenszerűen kiragadott példával élve: gondoljunk csak a *Pacsirtá*nak arra a jelenetére, amikor Vajkay Ákos kimondja, ők, a szülei, valójában utálják a lányukat, illetve az *Esti Kornél*nak a becsületes városról szóló fejezetére), és amely az utóbbi évek Kosztolányiról folyó vitáiban, a róla szóló írásokban újra meg újra előkerül. Elérkeztünk tehát egy újabb, rejtegetni kívánt titokhoz? Kosztolányi ismét becsapott minket, valójában lelkesedett a háborúért, és most leleplezhetjük, végre?

Nem hiszem, hogy erről lenne szó. Nem gondolom azt sem, hogy a *Véres kovász* „előhúzásával", stílusosan szólva, újabb frontot kellene nyitni, és azt bizonygatni: nemcsak a Pardon-rovattal kapcsolatban vannak kibeszéletlen Kosztolányi-rejtélyek. Az kétségtelenül igaz, hogy érdemes lenne a tökéletesnek, hibátlannak elgondolt Kosztolányi-életút sulykolása helyett, amelynek egyes homályos vagy kikezdhető szakaszairól és fordulatairól hajlamosak vagyunk nagyvonalúan megfeledkezni, megfontolni mindazt, amit a kortárs Schöpflin Aladár írt 1938-ban, és feltenni akár nyugtalanító kérdéseket is:

> „Kosztolányi nem volt egyszerű, egyenes vonalú ember [...]. Nyugtalan volt, szeszélyes, benyomásoknak engedő, egocentrikus, hiú, kicsit színészkedő. [...] Nyilván sohasem érezte lelkiismeretét egészen tisztának. Talán ezért fogadta magába olyan készségesen a psychoanalízis tanításait, – belső ellentmondásainak feloldódását kereste bennük, ingatag egyensúlyának megszilárdítását."[10]

Schöpflin Kosztolányi Dezsőné könyve kapcsán írta mindezt – és, ahogy Bíró-Balogh Tamás megállapítja, Schöpflin írására, illetve Lengyel András Kosztolányiról szóló tanulmányaira egyaránt érvényes, hogy

> „nem választják ketté az életet és a művet, sőt mindkét értelmező az élet eseménytörténetéből és Kosztolányi – mint élő ember – »jelleméből« eredezteti az alkotó műveit."[11]

mindent, ami eddig otthonos volt. Ha azonban nem jönnél vissza, az maga lenne az esztelenség. Akkor bekövetkezne az, amitől mindig féltem, hogy semminek se lenne értelme és nemcsak én nem ismerném meg az embereket, nemcsak én felejteném el a nevüket, minden ismerős ember és tárgy nevét, de ők sem ismernének meg engem, még a tulajdon apám sem. Ilyen változást nem bír meg az ember." (Kosztolányi Dezső, *Monológ* = K. D., *Öcsém (1914–1915)*, Békéscsaba, Tevan, 1915, 13–14.)

10 Schöpflin Aladár, *Két élet: Laczkó Géza: Királyhágó, Kosztolányi Dezsőné: Kosztolányi Dezső*, Nyugat, 1938/7, 59.

11 Bíró-Balogh Tamás, *Mint aki a sínek közé esett: Kosztolányi Dezső életrajzához*, Bp., Equinter, 2014 (Műút-könyvek), 9.

Bíró-Balogh Tamás könyve bevezetésében mind Schöpflint, mind Lengyel Andrást azért idézi fel,[12] hogy előzetesen jelezze: Kosztolányi „kettős jellemét", ellentmondásosságát, önmagával folytatott állandó küzdelmeit mintegy mottóként értsük oda minden egyes értelmezése elé. Számomra ez a fajta közelítés, amely nem tud szabadulni az írók jellemétől és annak ellentmondásosságától (miközben tudjuk, hogy az írói jellemnek és az életmű értékének összefüggései igen bonyolult mintázatot adnak ki a XX–XXI. század irodalmában), bár sok szempontból kikezdhető, ezúttal azért fontos, mert elvezet a háború alatt született művek fogadtatásának nehézségeihez is. „Tisztán", vagyis pusztán irodalomként szinte lehetetlen volt ugyanis kezelni ezeket a műveket a megjelenésük idején. *Akkoriban* a háború „megírása" és a személyes, hősi helytállás merült fel feladatként – nem feltétlenül mozgósító, propagandisztikus értelemben elgondolva a „megírást", de úgy is. Nem véletlenül fakadt ki Ady 1915 decemberében *Jeremiás siralmai – mindig* című írásában: „Hát hogyan képzelték a rossz hírű fantaszták, hogy ennek a háborúnak komoly Petőfije legyen?"[13] *100 évvel később* inkább az a veszély fenyeget, hogy vészesen összekeverjük egyes írók háború alatt született, az eseményt valamilyen módon tematizáló szövegeit és a háborúhoz való viszonyuk vélt vagy valós kikezdhetetlenségét, szilárdságát, megingathatatlanságát. Holott a háború négy hosszú éve alatt egyetlen alkotó vagy fórum sem gondolkodott tökéletes egyformasággal, az 1916-os év pedig amúgy is radikális törést hozott a magyar társadalom egészében,[14] ugyanakkor már a hadüzenet pillanatától érzékelhető volt a megosztottság: „A sovinizmusba hajló hazafias lelkesedés, a gyors győzelembe vetett optimista hit, a király és a kormány iránti feltétlen bizalom és az önfeláldozás készsége azonban korántsem jellemezte az egész magyarországi társadalmat. Nemcsak a szerb és néhány más nemzetiségi csoport július végi magatartása volt tartózkodó és ambivalens, sőt egyes esetekben méltatlankodó és kritikus, hanem az összlakosság több mint háromnegyedét kitevő parasztságé és munkásságé is."[15] A *Véres kovász* című tárca számomra többek közt annak a bizonyítéka, hogy Kosztolányi már ekkor is harcban állt a saját

12 Bíró-Balogh többek közt ezt idézi Lengyel Andrástól, *A képzelet, írás, hatalom* című kötetből: „S mivel Kosztolányi – saját explicit elveit részben hatálytalanítva – egy sok minden iránt nyitott, gazdag és kimunkált személyiség volt, aki voltaképpen önmagával is, elveivel is harcban állott, ezek az irodalmi konfigurációk »tartalmilag« sokrétű, telített életvilágot jelenítettek meg." (Lengyel András, *A képzelet, írás, hatalom: Irodalom- és művelődéstörténeti tanulmányok*, Szeged, Quintus, 2010, 99.)

13 Ady Endre *Publicisztikai írásai*, Bp., Szépirodalmi, 1987, 896. Eredeti megjelenés: Pesti Napló, 1915. december 25.

14 „A világháború második fele – kb. 1916 nyarától, amikor a román csapatok betörtek Erdélybe, Tisza István helyzete megrendült, I. Ferenc József meghalt, és a közellátás tragikusra fordult – valóságos vízválasztó volt a magyar történelemben. A magyar társadalomban régóta létező megosztottságok 1916–1918 körül árkokká, törésvonalakká mélyültek, s átjárták az élet minden területét. Ezek mindenekelőtt a középosztályt körülmetsző ellentétek voltak, többé-kevésbé azok, amelyek felbukkanva azóta is velünk élnek." (Bihari Péter, *Lövészárkok a hátországban*, i. m., 8.)

15 *Magyarország az első világháborúban*, főszerk. Romsics Ignác, Bp., Kossuth Kiadó – Hadtörténeti Intézet és Múzeum, 2010, 120. (Az idézett részlet szerzője Romsics Ignác.)

elveivel: a „megosztottság" nemcsak a társadalom egészében, de akár egyetlen igen érzékeny gondolkodóban is felfedezhető volt a háború kezdeti időszakában. Azt is megkockáztatom, hogy olyan ez az írás, mintha (a „szerepvers" mintájára) „szereptárca" lenne, vagyis egy *lehetséges* gondolatmenet bomlana ki benne a háborúról. Nem is érdemes éppen ezért az őszinteségén töprengeni, vagy szembeállítani gyökeresen más, ugyancsak tárcákból kiolvasható állásfoglalásokkal: megfontolandónak látom azt is, hogy a tárcák Kosztolányi esetében talán nem választhatóak el éles határvonallal a szépirodalmiként számon tartott szövegektől. (Az *Öcsém* is, a *Tinta* is a maga műfaji „elegyességével" igen jól mutatja ezt.)

Az *Öcsém* című kötet esetében Kosztolányi háborúhoz való (feltételezett) viszonya állt a korabeli olvasatok mögött is (későbbi olvasatok, mivel a könyv ebben a formában többet nem jelent meg, nem nagyon voltak) – együtt azzal a személyes élethelyzettel, amelyet már a kötet ajánlása világosan jelzett:

„Ezt a könyvemet
Öcsém-nek ajánlom,
Dr. Kosztolányi Árpádnak,
aki mint a Bosn. U. Herz. Inf. Rmgt.
nr. 4. segédorvosa a háború kezdete óta
a harctéren van s 1914 november
hó 17-én délután 2 órakor
Przeginic alatt
megsebesült."

Kosztolányi ezzel a kötetével egy egészen népes „csapatba" került be: nem pusztán arról van szó, hogy jó néhány Nyugathoz kötődő alkotó testvére harcolt a fronton már 1914–15-ben, de arról is, hogy többen nyilvánossá tették ezt a szövegeikben. Móricz Zsigmond például, akinek több testvére részt vett a háborúban, 1915-ben már gyászszöveget volt kénytelen írni: a *Műteremben. Pasztell* a testvéri sorban utána következő öccse, István, 1915 őszén a harctéren bekövetkezett halálára született. Schöpflin Aladár *Katona öcsémnek* című írása ugyanabban a Nyugat-számban jelent meg 1914 szeptemberében, amelyben eredetileg Kosztolányi *Öcsém* című verse, Fenyő Miksa pedig az *1914* címmel (a Nyugat 1914. szeptember 16. – október 1-i számában) megjelentetett szövegében mintegy mentegetőzve szúrja közbe, hogy igaz, ő maga nincs a fronton, három testvéröccse viszont ott harcol.

Nem pusztán az a lényeges itt, hogy a megidézett, megszólított, szövegbe emelt fivérek a fronton vannak, legalább ugyanannyira fontos, hogy az írók maguk viszont – a hátországban. Miközben aggodalomtól és lelkiismeret-furdalástól gyötrődnek, gyávának, férfiatlannak vagy akár hadiszökevénynek bélyegezhetik őket, és azt is el kell viselniük, hogy ezek a vádak a szövegeik

fogadtatását is befolyásolják.[16] A háborút tematizáló szövegeket ugyanis az tehetné hitelessé, írja körül még a Nyugat későbbi „hadiáldozata", a 25 évesen elhunyt Havas Gyula is, aki az *Öcsém* írásait „egy feminin vonásokkal lágy és meleg líra bánatai"-nak, Kosztolányit magát pedig „feminin és untauglich lélek"-nek nevezi,[17] ha személyes tapasztalás állna mögöttük. Nemcsak az irodalomról szólva, de magukban a szépirodalmi művekben is gyakori az ingerültség 1914 és 1918 között és később is – az otthon maradottakkal, az átélés helyett a megírást választókkal szemben. Erdély Jenő „néhány háborús könyvről" szólva már 1915-ben igen elutasítóan fogalmaz a nem tapasztalatból született háborús művek kapcsán:

> „Most csomagolom és küldöm haza a könyveket, mert elolvasván, nem férnének szűkre szabott málhakosaramban. Baráti szeretettel nézek rájuk, sok bennük az igaz igyekezet: jót és értékeset csinálni, hogy érdekesek legyenek, de fáj látni a nagy, már bántó naivságot, a csaknem tökéletes járatlanságot a háboruzás saktudományában (sic), a reménytelen tapogatózást egy másfél méteres földoduban, mikor az egész világ ég, dörög és üvölt. Hát jó, igaz, egy ujságtudósításban, vagy mondjuk: minden ujságtudósításban nem lehet meg a Debacle rémülete s Hadzsi-Murat halálának hidegsége, de én úgy érzem és hiszem, hogy valami mégis hiányzik ezekből a könyvalaku újságcikkekből: magának a háborunak a mozgása, az élete: az, amit nem érthet és nem érezhet valaki, aki automobilon vagy kocsin kirándul egy tüzérségi állásba, vagy egy útkaparóházból néz sebesültszállító oszlopokat. Amit kétkedve hittem azelőtt, most ezerszer vallom: csak a tapasztalat adhat igaz hangot a tudásnak."[18]

Egy 1927-ben Kolozsváron megjelent, tündökletes kortársi világsikert elért, mostanra az ismeretlenségbe visszahullott „kollektív riportregény", Markovits Rodion *Szibériai garnizon*ja, amelyet, legalábbis Kellér Andor visszaemlékezése szerint, mind Kosztolányi, mind Móricz „lelkesen üdvözölt"[19] (lelkesedésüknek írásos nyomát eddig nem találtam), még ingerültebben fogalmaz:

16 Egyes nyugatos írók vélelmezett és hangoztatott „gyávasága", „férfiatlansága" ráadásul egyéb vádakkal is összekapcsolódhatott: a lapot egészében ért támadásokkal, de akár a zsidók ellen irányulókkal is. Ahogy Bihari Péter írja: „A zsidók elleni leggyakoribb általánosító vád az volt, hogy kerülik a frontszolgálatot. Ha pedig mégis bevonulnak, akkor – a közvélekedés szerint – bizonyosan a front mögött, az irodistáknál vagy a hadtápnál szolgáltak. S akik véletlenségből mégis az első vonalban harcoltak, »per definitionem« csakis gyávák, férfiatlanok, értéktelen katonák lehettek." (Bihari Péter, *Lövészárkok a hátországban*, i. m., 150.)

17 Ld. Nyugat, 1915/12, 691–692.

18 Erdély Jenő, *Néhány háborús könyvről*, Nyugat, 1915/14, 804.

19 Szekernyés János, *Egy világsiker eredői, összetevői és utórezgései: Markovits Rodion és kollektív riportregénye a szibériai hadifogságról*, Múlt és Jövő, 2011/3, 67.

„Mit tudja az, mi ez, aki a bronz szélvédő mellett ül a meleg kávéházban, földszinten ül, melegbe ül, a nagy ablaknál ül. Mit tudhatja az, hogy mi az: messzi a kályhától lakni negyvenötfokos hidegben, felső polcon lakni, reumás lábakkal feltornászni, néha-néha lezuhanni. Az ablaktól távol, sötétségben élni. Mit tudhat erről az, akinek még nem akadt a torkán mint egy rosszindulatu halszálka, egy szibériai legénységi barak levegője?"[20]

De emlegethetnék más példát is: a nyugatosokkal, leginkább pedig Adyval szembekerült Gyóni Gézáét – ugyanabban a Nyugatban, amelyikben a *Műteremben. Pasztell* megjelent, Fenyő Miksa a *Lengyel mezőkön, tábortűz mellett* című Gyóni-kötetről írt kritikát. Ebben vetette föl, hogy az egyébként gyenge kötetet valamennyire a háborús hősiesség mentheti meg – és a közös élethelyzet teheti egyesek számára olvashatóvá:

„Nem tudom, talán ott, ahol e versek íródtak, a háború első hónapjainak megpróbáltatásai után, sok elkeseredett és reményevesztett ember között, volt valami visszhangjuk e szánalmas káromkodásoknak – talán, mondom – de ma már – amikor jogos bizalommal és sokkal több igaz megértéssel csináljuk dolgunkat – idejüket múltnak, ízléstelennek tűnnek fel s ha nem szólna mellettük az a körülmény, hogy írójuk (nem a versekből tudjuk ezt) lelkiismeretes kemény katona volt, remélt, szenvedett s ma orosz fogságban ki tudja milyen megpróbáltatásokat él át, ha mindezt nem tudnók, akkor megvetéssel fordulnánk el e versektől."[21]

Mindezek után érdemesnek látom feltenni a kérdést: vajon Kosztolányinak a háborúhoz való viszonya, háború alatti viselkedése felől, vagy önálló, mindettől független alkotásként kellene-e olvasni az *Öcsém* című kötetet? Az egyik lehetőség mindenképp az, hogy annak a pillanatnak a lenyomataként olvassuk, amelyet Veres András a háborúért amúgy sem lelkesedő nyugatosokról szólva így írt le: „Az első nagy vereségek, az első halott barátok és rokonok hamar lehűtötték a kedélyeket."[22] Hiszen mintha irodalomtörténeti szempontból is értelmezhető lenne az a tény, hogy az 1916-os év a társadalmi megosztottságokat árkokká mélyítő töréspont volt. Ha az irodalom intézmény- és feltételrendszerének megváltozása nem is köthető egyetlen évszámhoz, pontos dátumhoz, aligha tagadható viszont, hogy az első világháború, majd a rákövetkező évek után gyökeresen új helyzetbe kerültek a pályájukat 1914 előtt – a könyvéhség, a hihetetlenül gazdag napilap- és folyóiratvilág virágzása idején – elindító alkotók. Akiknek a háború alatt nem pusztán személyes késztetésből, belső indíttatásból kellett meghozniuk a döntést, hogy miről írnak: az első világháború idején a kulturális fogyasztás leginkább a kommersz,

20 Markovits Rodion, *Szibériai garnizon: Kollektív riportregény*, Genius, nyolcadik kiadás, é. n., 477.
21 Fenyő Miksa, *Lengyel mezőkön, tábortűz mellett: Gyóni Géza versei*, Nyugat, 1915/21, 1235.
22 Veres András, *Kosztolányi Ady-komplexuma: Filológiai regény*, Bp., Balassi, 2012, 58.

vagyis a kabaré, az orfeum, a mozi irányába tolódott el, az újságírói tevékenységet az egyre szigorodó cenzúra szabályozta, vagyis lehetséges, hogy a testvéri lelkiismeret-furdaláson és bánaton túl az *Öcsém* megszületéséhez az is hozzájárult, hogy a testvér iránt érzett aggodalom minden szempontból kikezdhetetlen, megírható, és érdeklődésre számot tartó téma volt.

Létezik azonban egy másik, véleményem szerint termékeny módja is az *Öcsém* olvasásának. Megrajzolható köré egy másik kontextus is első világháború idején született szövegekből, és ha ezekkel az írásokkal összevetjük, látszik, hogy mennyiben tud ez a kötet kilépni a gyakran sémává merevedő fordulatokkal operáló „háborús vagy hátországi" tárcák, novellák, versek közül. Ha így nézzük meg az *Öcsém*et, arra már mindenképp találunk érveket, miért lenne hiba megfeledkezni Kosztolányi kötetéről annak ellenére, hogy az életmű legjobb darabjai mellé biztosan nem helyezhető. Viszont ugyanúgy új műfaj, beszédmód keresését mutatja az *Öcsém,* mint Móricz *Műteremben. Pasztell* című írása – ez utóbbi valamit érzékeltet abból is, hogy mire tett Móricz kísérletet az élet közvetlen rögzítését célul kitűzve a kéziratban maradt *Tükör*feljegyzésekben. Az első világháború műfajokat szétbontó hatását, pontosabban ennek egykorú észlelését közvetett módon is felfedezhetjük: amikor Móricz *Tündérkert*jének folytatásos közlését 1921 februárjában bejelentik a Pesti Naplóban, akkor „hét sanyaru", regényszünettel jellemezhető esztendőt emlegetnek, ugyanis, mint írják, a regényhez csend és a béke szelíd nyugalma kell. Schöpflin Aladár 1914-ben ír arról a Nyugatban, milyen bénulttá vált az irodalom a háború hatására, hogyan kezdődik meg lassan az eszmélés, olyan módon, mintha az irodalom egészének újjá kellene születnie – mintha az *Öcsém* maga is ennek az óvatos „járni tanulásnak" lenne a dokumentuma:

„A kiadók, ha félénken, bizalmaskodva is, próbálkoznak egy-egy könyvvel. Az írók is mind jobban megtalálják a kapcsolatot az eseményekkel. Szóval mindaz, amit irodalomnak nevezünk, a lábbadozásnak abba a stádiumába jutott, mint mikor a beteg hosszas fekvés után kezd megint járni tanulni és rácáfol azokra, akik már holt hirét költötték.
Igaz, a szellemi életnek minden tényezője közül a legsúlyosabb helyzetbe az irodalom került a háború által, mert a legjobban függ az emberiség tömegeitől, akiknek egész figyelme, minden érzése másfelé van elfoglalva. [...] A háborúval szemben Tolsztoj óta, sőt már Stendhal óta is az irodalom szkeptikus lett, a háborúnak mint csapásnak és szenvedésnek szemléletébe merült el [...]."[23]

Ugyanakkor nemcsak az *Öcsém* egészében, de egyes szövegeiben is megmutatkozik a műfajkeresés. A műfajok státuszának megváltozása például a *Levelek* című tárca témája, amely a levél újraéledéséről, sőt, az üres udvariassági formulák, a levélzáró dátumok jelentésessé válásáról tudósít. Érdemes ebből a szempontból összevetni az 1915. november elsejei Nyugat élén olvas-

23 Schöpflin Aladár, *Irodalom*, Nyugat, 1914/24, 604.

ható Schöpflin-szöveggel, amelyben a frontról szeretteiknek levelet író katonák „dadogó, gyermeki gügyögéséről" esik szó. A gyermek-motívum egyébként az *Öcsém* című kötetben, miként Móricz *Műteremben. Pasztell* című írásában is, kiemelten fontos, és nem egyszerűen a testvéri szeretettel, a gyermekkori emlékekkel összefüggésben. Móricz szövegében a háború idején is teljes védettségben élő, az apa státuszából figyelt saját gyermekek és az emlékekben élő, katonásdit játszó, a fronton harcoló egykori kisfiú kontrasztja képződik meg. A hétköznapi családi idill leírásában bukkannak fel az *ostrom, béke, riadó* kifejezések, és sejlik fel Móricz egyik alapvető háborús témája, a háború miatti kényszerű családi összezártság és az ebből kitörő házastársi háborúskodás. Kosztolányinál a hajdanvolt közös gyermekkor képeit, a valódi puskává átalakult egykori játékpuskát és a gyermekeket gyógyító, frontra induló orvos testvért látjuk. De legalább ennyire fontos Kosztolányi kötetében az a dilemma, vajon annak a fivérnek az élete változott-e meg gyökeresen, aki a harctéren sem tesz mást, csak gyógyít, vagy a költőé, akinek egyszerre kell az írói szerep, a műfajok, a beszédmódok átalakulásával és más, még csak sejtett változásokkal szembenéznie. És így, talán, az *Öcsém* kétféle megközelítése is összekapcsolható: olvashatjuk Kosztolányi kötetét egy radikális, bár nem egyetlen dátumhoz köthető, hanem évek alatt végbement változás homályban maradt dokumentumaként, olyan kötetként, amely sokféle módon igyekszik a változással szembenézni. Sem Kosztolányi, sem Móricz nem tért vissza később a háborúhoz mint témához (igaz, tudomásom szerint Kosztolányi nem is tervezte ezt),[24] vagyis akár hallgathatnánk pályájuknak ezekről az éveiről, ahogy jobbára ők is tették. Mégis: mintha róluk gondolkodva nem néztünk volna szembe azzal, hogy a háborútól a forradalmakon át a trianoni döntésig ívelő elhúzódó válsághelyzet akkor is radikális változást hozott számukra, ha fivéreikkel ellentétben a háború nagy részét a hátországban élték át. A testvéri lelkiismeret-furdalás elmúlhatott ugyan, hiszen ifj. Kosztolányi Árpád túlélte a háborút, kihullhatott az emlékezetből az *Öcsém* is, azt az útkeresést azonban, amelyet ez a kötet is megmutat, mégsem érdemes elfelejtenünk.

24 Kosztolányinak a háború „megírásával" azért is lehetett gondja, mert elutasította a „nagy témákat". Az 1930. január 30-i Esti Kurirban jelent meg nyilatkozata a népszerű háborús irodalomról: „Költő, író egyetlen mondanivalója az élet a maga ezerszínű és ezerhangú gazdagságában, az, hogy itt vagyunk a tragikumok és csodák közt, élünk és meghalunk. Ennélfogva ösztönösen lenézek minden olyan törekvést, amely az életet parcellázza, s ennek kisebb vagy nagyobb részét témává aljasítja. Azt hiszem, a »nagy« témák jellegzetesen kis témák, kis írók nyitják nagyra a szájukat, hogy egy könyvben véglegesen megoldják és letárgyalják a házasság, nyomor, halál, béke vagy háború kérdését. Nagy írók érzékien alkotnak, mint a természet. Téma, előre megfontolt szándék nélkül nyilatkoznak meg és gyakran egy semmis alkalomból mondanak el nekünk minden titkot és mélységet, amelyet tudni és érezni érdemes."

Nagy Krisztián

„...AKI JELENTÉKTELEN STATISZTA..."

Portré és test Móricz *Tükör*-köteteiben

„...hajónk nincs még / de hajótörésünk már van..."
(Mészöly, Monológ Atlantiszból)

I.

A világháború kitörésére reflektálva Móricz egy bonyolultan rétegződő, a beszélő pozícióját elbizonytalanító, poétikus szöveget közöl a *Nyugat*ban. Az *Inter Arma...* című publicisztika utcai jeleneteket, beszédtöredékeket, közhelyeket, jelszavakat idéz és montázsol egymás mellé, majd megállapítja, hogy a háború hírére *szárnyal a képzelet, csupa költeménnyel*[1] van tele az utca, vagyis bár fenntartja, ironikusan ki is mozdítja a címben felidézett latin mondás bölcsességét: *inter arma silent Musae / fegyverek között hallgatnak a Múzsák.*

A világháború vonatkozásában Mnémosyné leányainak e kétértelmű hallgatása, úgy vélem, aligha ért véget 1918-ban. Mészöly Miklós például – önmagával és Móriczcal szemben is bizonyos értelemben igazságtalanul – kései interjújában az első világháború *magyar nézőpontú megíratlanságá*ról, feldolgozatlanságáról, illetve (és számomra most ez a fontosabb) a kérdést a második világháború kontextusába vonva, már *megír*hat*atlanságáról* beszél.[2] Ha felidézem – akár olyan olyan kiváló ókortudósok nyomán, mint Móricz sárospataki tanárai, Szinyei Endre és Zsoldos Benő[3] –, hogy a görög hagyományban (legalábbis az egyik elbeszélés szerint) a Múzsák a fájdalmak feledését, a gondok megszűnését, vagyis a *lesmosynét* hozhatják el a halandók számára, talán érthető, hogy az emlékezetpolitikai konszenzusok megalkothatatlansága idején miért egy olyan művet választok előadásom tárgyául, ami műként nem is létezik: Móricz *Tükör*-köteteit,[4] vagyis az író soha el nem készült, az ő szavával élve, „háborús epochájának" (T/I., 1473.) előszövegeit.

1 Móricz Zsigmond, Inter arma..., Nyugat, 1914/15, http://epa.oszk.hu/00000/00022/00157/05114.htm [2015. 06. 05.].
2 Mészöly Miklós, *Párbeszédkísérlet*, Pozsony, Kalligram, 1999, 45.
3 Kovács Dániel, *Móricz Zsigmond és Sárospatak*, Miskolc, Felsőmagyarország, 1994.
4 Móricz Zsigmond, *Tükör*, közzéteszi: Cséve Anna, Forrás, 2004/7–8, 106–127.; *Tükör (I.)*, Holmi, 2004/12, 1147–1477.; *Tükör (II.)*, Holmi, 2005/1, 19–48. (A továbbiakban a válogatásokra a főszövegben T., T/I., T/II. rövidítésekkel hivatkozom.)

Az *an-esztétikai* (Marquard[5]) iránt elkötelezett móriczi poétika e különös dokumentuma ugyanakkor értelmezésemben nem elsősorban a történelem archívumaként érdemel figyelmet. Mindaz, amit az írói tekintet, illetve a képiség kérdésére összpontosítva Bori Imre nyomán Móricz portréművészetének nevezek, az életmű elfelejtett (vagy éppen a felejtés módján megőrzött) tartományát érinti, és a megalázottság és a kiszolgáltatottság konkrét antropológiai összefüggéseit állítja előtérbe. Egy olyan korszakban, amikor sokak szerint *már nem tanulunk a történelemből,*[6] előadásom az ezeket a megütköztető összefüggéseket előtárni alkalmas értelmezői szótárak és fogalmak után kutatva próbál a *Tükör* darabjaira egy az *érzékelhető felosztás*át (Rancière[7]) megváltoztatni képes művészet műhelymunkájaként tekinteni.

II.

Mint közismert, a *Tükör*-kézirat több ezer oldalas, bonyolult filológia, szöveggenetikai kihívásokat jelentő együtteséből mindössze egy körülbelül száz oldalas töredék került mindeddig publikálásra. A Cséve Anna által közreadott válogatás – amire ez az előadás is támaszkodik – akaratlanul is magán viseli a válogató keze nyomát, annyi azonban már ebből az anyagból is nyilvánvaló, hogy rendkívül heterogén szöveghalmazról van szó. Kihallgatott beszéd, párbeszédtöredék, észlelettel egyidejű feljegyzés, jelenet, önéletírás- és novellakezdemény, narratív kép, látványleírás, saját kezű rajz esetlegesen váltakozó nyelvi-képi mintázatai rendeződnek nehezen áttekinthető, töredékekből álló corpusba, amelyeket a szerző azonos című kötetekbe köttet, és monogramjával lát el. Ha igaz, hogy a műfaj nem annyira a besorolás, mint inkább az alkotási folyamat eszköze (Ricœur), Móricz *invenciója* tekintetében az első kötet ajánlásában pontosan fogalmaz: a *Tükör* – Jókai *Feljegyzéseinek* vagy Rilke *Prózakönyvének* rokonaként – egy írástömeg, amelynek poétikája a történeti referenciamezők, a megélt élet/tapasztalat/esemény, vagyis „a valóság, ez a szent szar"[8] felé „gravitál".

Az első olvasatból is nyilvánvaló, hogy a művészi nyelvhasználatban létesülő, így értett valóság a világháborút nem a szimbolikus kitüntetettség, hanem a hétköznapi beszéd, a banalitás, olykor az irónia motívumaként, vagyis a „nagy esemény" decentrálódásának, szétszóródásának folyamatai révén viszi színre.[9] Úgy is fogalmazhatnék, hogy a *Tükör* konkrét térhez és időhöz kötött realizmusa elsősorban az ekkor még naiv hátország – Ignotus metaforáját idézve, az üvegház[10] – hétköznapjairól, pontosabban e történeti világ rejtettebb, kevésbé nyilvánvaló megrendüléseiről szól.

Az így értett *elsődleges kontextus* az, amelyre ráutalva és amellyel szemben alakul, íródik a *Tükör*, és válik érthetővé egyik fontos formaalkotó elve: „*Kiszabadulási vágy* a már olvasott, látott kultúra logikájából a tapasztalat folyamának folytonos jelen idejű logikájába."[11] Ez a destrukciós vágy Móricz számára már a háború kitörését megelőzően is az írás születésének helye, tárgya és médiuma. A *Jószerencsét* című regényt a háború kitörése robbantja fel, a regény műfaja azonban már az 1912-es Kaffka Margitról szóló tanulmány szerint robbanás előtti állapotba kerül. A meglévő művészi formák elégtelenségére utalva Móricz itt írás és élet azonosságának művészi követelményéről beszél; az író feladata szerinte, hogy „magát az életet" ne annak „abstract megrögzítését"[12] adja. Az absztrakciók radikális lebontásának programja és az „írásban élni" *ars poeticája* azonban mintha csak a *Tükör* poétikáját kommentálná.

Az írás azon gyakorlataként, amelyben az említett kitörési vágy munkál, a *Tükör* összefügg továbbá mindazzal, amit Balassa Péter a móriczi *epika sajátos szorongásá*nak nevezett: a 30-as években keletkezett művekben a *nyelv uralhatatlanságát az uralhatóság destrukciójaként jóváhagyó* poétika talán legfontosabb előzményének tekintheti a *Tükör* azon törekvéseit, amelyekben a jelenlét érzéki „itt és most"-jának illúzióját egy a grammatikai, stilisztikai hibásságával, meg nem felelésével tüntető nyelv teremti meg. A lejegyzett történéssel olykor egyidejű szcenografálásokban e megtörtség nyelve folyton túlmutat önmagán, amennyiben „»csupán« az intenzív értelemben legnagyobbat akarja mondani: az emberi erkölcs és történelmi sors már-már artikulálhatatlan, archaikus regresszióját és e fölötti kétségbeesését. Ezzel a legnagyobb modernek útját és felismeréseit legalábbis megkezdi."[13]

5 Odo Marquard, *Aesthetica und Anaesthetica: Philosophische Überlegungen*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003. Marquard filozófiáját alapvetően Balassa Péter választotta befejezetlen Móricz-monográfiája egyik fontos elméleti kiindulópontjává. Lásd erről Balassa Péter, Átok és panasz = B.P., *Magatartások találkozója*, Bp., Balassi, 2007, 162.

6 Hans Ulrich Gumbrecht, *1926: Élet az idő peremén*, ford. Kelemen Pál, Mezei Gábor, Bp., Kijárat, 2014, 399–429.

7 Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and philosophy*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 1999, 29.

8 Mészöly, i. m., 175.

9 Szilágyi Zsófia a szarajevói merénylet irodalmi és nem-irodalmi reprezentációiról szólva hasonló folyamatot mutat be, amennyiben egy fontos gesztussal az egész kelet-európai téridőre koncentrálva, egymástól nagyon távoli diskurzustípusok elemzésével a szétszóródás, a nem-identikus történelmi tapasztalat jelentőségét emeli ki. (Szilágyi Zsófia, *A továbbélő Móricz*, Pozsony, Kalligram, 2008, 93–111.)

10 Lásd erről Angyalosi Gergely, *Egy kritikus politikai nézetei: Ignotus és az első világháború* = A. G., *Kritikus határmezsgyén*, Debrecen, Csokonai, 1999, 127.

11 Cséve Anna, *A papír igényeinek megfelelően*, Forrás, 2004/7–8, 105. (Kiemelés tőlem – N. K.) Cséve pontos felismerése ellenére, úgy vélem, fontos hangsúlyozni, hogy a *Tükör*re nem tekintek kész műalkotásként. Az olykor címmel ellátott, olykor cím nélküli fragmentumok között létezik ugyan némi narratív logikai kapcsolat, illetve néhány szerzői/elbeszélői megjegyzésből kiolvasható a *történelmi freskókészítés* formacélja, nyilvánvaló, hogy az eddig publikálásra került részletek nem egy bármilyen értelemben vett *egész* töredékei. Tévedés volna ugyanakkor akár ez utóbbi mozzanatból a posztmodern szövegalakítás újszerűségének (időközben hirtelen ódonná vált) nyomait kiolvasni.

12 Móricz Zsigmond, *Kaffka Margit*, Nyugat, 1912/3, 215.

13 Balassa Péter, *Leonóra papírjai*, Jelenkor, 2003/12, 1148.

Balassa interpretációjából kiindulva a modernitás problémáját a következőkben az irodalom kultúraalkotó ereje és a társadalmi modernitás közti feszültségtérre[14] koncentrálva próbálom megközelíteni, különös tekintettel az elbeszélői test jelentéstulajdonító eljárásaira és narrációt meghatározó szerepére. Móricz számára a „művészet [...] válasz arra is, ami maga nem művészet és nem esztétikai, ebben az értelemben an-esztétikai"[15]; a *Tükör*ben ugyanakkor e válaszadás mint az emberi erkölcs és történelmi sors archaikus regresszió*jának konkrét* történeti bemutatása a testek és testreprezentációk közötti viszonylatokként is *alakul*, amely alakulásokban – mint az majd a továbbiakban kiderül – az írói *tekintet* legalábbis megkísérli, hogy kiszakadjon a számára adott kultúra logikájából, és hátat fordítson a történelemnek.

III.

Móricz prózaművészetében a modernitás problémáját Bori Imre monográfiája kötötte a „test jogának"[16] kérdéséhez, és a biologizmus, a szociáldarwinizmus eszmetörténeti kontextusában értékelte, elsősorban *tematikai* újításként a fiziológiai tapasztalatok nyelvbe vonását. A korporális narratológia kortárs kutatásainak perspektívájából[17] tekintve ugyanakkor a test már nem pusztán a megjelenítés kitüntetett tárgyaként, hanem narratív tényezőként is figyelmet érdemel, különösen, hogy a *Tükör* nem pusztán a „bizonytalanul összebicsaklott test[ek]" (T/I., 1454.) dokumentarista lejegyzéseinek gyűjteménye, hanem valóban egy „plasztikusságból *kiszökő foltsorozat*" (T., 108.). A plasztikusság klasszikus értelmét[18] tagadva ugyanis Móricz legtöbbször *nem* egymástól teljesen elkülönült, világos kontúrokkal bíró, önmaguknak elégséges testeket állít elénk, hanem a *szociálisan érintkező*, egy a *maga által megélt középből kívül került, nem uralt* testiséget, mint ami önkéntelenül is *kifejez*, tudtul ad valamit, amit másként már nem lehet, mintegy teret adva „a helyzetek igazi képének túl élénk bevilágítására."(T/I., 1462.)

Ez az élénk bevilágítás és viszonyban-lét a *szerzői alakzat*ként működő móriczi elbeszélői, lejegyzői pozíciót sem hagyja érintetlenül, vagy még inkább fordítva: az elbeszélő teste, testies pillantása az, ami észleli, elrendezi, látókörébe vonja a lejegyzett testeket, és az írásban, az írással is velük próbál meg egy korántsem evidens közelséget fenntartani. Helmut Plessner antropológiájának

14 Lásd erről Rákai Orsolya, *A teljes zenekar*, Bp., EditioPrinceps, 2013, 36.

15 Marquard, i. m., 11.

16 Bori Imre, *Móricz Zsigmond elbeszélő prózája*, Újvidék, Fórum, 1982, 10.

17 Daniel Punday, *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.

18 Lásd erről Erwin Panofsky, *Dürer és az antikvitás*, ford. Tellér Gyula = E. P., *A jelentés a vizuális művészetekben*, Bp., Gondolat, 1984, 47.

egy különbségtételét felidézve:[19] az ember önmagát *hús-vér test* mivoltában tapasztalja, a Másik azonban mindig csupán *puszta test*, amely ugyan jelen van, de érzéseinek, ösztöneinek irányultsága rejtett marad; pontosan e kettősség működése az, ami az egy *eleven köztesség* terébe kivetett elbeszélőt nem egyszerűen nézőponttal és beszédpozícióval bíró *autoritás*ként, hanem – az előbbiekkel nem feltétlenül azonosítható – írói *tekintet*ként teszi érzékelhetővé, a kifejezés Jean Starobinski adta értelmében. Az irodalmat fenomenológiai alapokon tanulmányozó Starobinski „kevésbé a képek összegyűjtésének, mintsem a viszony létesítésének képességét"[20] nevezi tekintetnek, és azt nem a szerzői tudat intencionális termékeként, hanem az irodalmi nyelvben konstituáltként ragadja meg.

Az epika *sajátos szorongása* és a tapasztalat jelenidejűségébe való visszatérés *vágya* közötti feszültségtérben az elbeszélői tekintet vándorlása mintha a meghatározottságok, a reprezentációk rendjével szemben, sőt, a test egy bizonyos állapotával szemben próbálna látni. Az egyik enteriőrleírásban a tárgyi kultúra hosszú felsorolásának monotóniáját megtörő zárlat például egy olyan elkülönült testet mutat, amely saját kulturális terébe bezártan már beszédképtelen, nem-emberi lénnyé válik: „...s a végén nem maradt a halom tarkabarkaságból más, csak a hernyó, a sovány és vérszegény, a beszakadt mellű, görbe és csipás, meredt szemű kis doktor, aki mint egy féreg engedi rárakódni a testére a lehulló hálák szerves hulladékát [...] és maga is, mint a sors hálája, e tárgyak iránt ajándékul dobódik be a tömött szobába, hogy ennek némaságát a szükséges élőlény elevenítse meg." (T.,127.) Anélkül, hogy ezt a bölcseleti értelemben is igen rétegzett, didaxison túli szövegrészletet értelmezném, annyit kívánok rögzíteni, hogy a *Tükör* tömegjelenetei (*Hadi kölcsön, Wiener Konzertverein hangversenye*), a bonyolult társasági érintkezések lejegyzései (*Emberek között, Andrássy, Petőfiek, Bródy Sándor*) vagy éppen a kettősök érzéki párbeszédtöredékei (*Profil az ablakon, Café Francaise, Ausztria, Babits, A Nyomor él, Gara Arnold, Poétanon fit, Sed nascitur*) mindannyiszor olyan testi világot állítanak elénk, amelyben az elbeszélői tekintet a test idézett eltárgyiasításának, elidegenedésének logikájával szemben próbálja megpillantani a Másikat, ami azt is jelenti, hogy számára az interszubjektivitás világa – távol bármiféle megismerés érdekétől[21] – legfeljebb átlátszatlan, törésekkel teli, nem monolit világként átélhető.

Ettől aligha független, hogy a „háborús epocha" előkészületei és lejegyzései – a *Tündérkert* poétikáját is előlegezve[22] – radikálisan kétségbe vonják a 19. századi történelmi regények azon stratégiáit, amelyek a történelmet mint

19 Helmut Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks* = H. P., *Ausdruck und menschliche Natur, Bd. 7.*, Frankfurt, Suhrkamp, 2003, 121.

20 Jean Starobinski, *Poppea fátyla*, ford. Radvánszky Anikó = J. S., *Poppea fátyla: Válogatott irodalmi tanulmányai*, Bp., Kijárat, 2007, 35.

21 Lásd erről Balassa Péter, *Leonóra papírjai*, i. m., 1143.

22 Lásd erről Nagy Krisztián, *„...az emberi állat..." (Történelem, antropológia és a teodícea-probléma – Móricz Zsigmond Tündérkert című regényéről)*, http://ujnautilus.info/az-emberi-allat [2015. 06. 05.].

a kollektív szingularitás művét alkotják meg: a *Tükör* nem *a* történelem kitüntetettségét mutatja fel, hanem Nietzschével szólva *„a nagy esemény" értelmének hallgatag pluralitását* engedi a testeken szétszóródni. A háború közelsége legtöbbször az átélhetetlenség, megragadhatatlanság fenyegető vagy éppen banális asszociációs sávjába vonva jelenik meg, indirektsége azonban olykor épp az elbeszélői tekintet révén hagy nyomot az egymásról vagy a történelemről mit sem tudó testeken: „Nagy falrengető kacagás. A flandriai fronton most folyik az ötvenórás ágyúzás." (T/II., 47.)[23] Másként fogalmazva: a történelem mint nagyon is a kultúra logikájába illeszkedő *absztrakció*, úgy vélem, épp a formaalkotó elvekből következően kerül mintegy *törlésjel* alá a *Tükör*ben. Miközben számtalan összefüggésben mindenki a háborúról fabulál, a szereplők nem válnak a történelem cselekvőivé, ahogy a történelem sem válik cselekményszervező erővé: az írói tekintet pásztázásának esetleges ritmusában alámerülő és felbukkanó testek kerülnek homályos, töredékes vagy éppen alig létező viszonyba egy erővel, amely uralhatatlan a számukra.

A következőkben azt a kérdést kell feltennünk, hogy mi az, ami az idegenségtapasztalatként színre vitt történelem helyett az írói figyelem kitüntetett tárgyává válik, pontosabban, hogy sikerülhet-e az elbeszélői tekintetnek a kultúra logikájából kiszakadva megragadni, megformálni a tárgyait, és valódi tapasztalatokhoz jutni.

IV.

„Általában kínos és érthetetlen, hogy nincs test." (T., 122.) – mondja a narrátori hang egy hangversenyteremben játszódó tömegjelenet végén, arra utalva, hogy a lejegyzett világban a *sokágú valóság* (T/I.,1452.) épp azzal tüntet, hogy nem idomul ahhoz, amit az ember önmagáról tudni vél. Az elbeszélői tekintet azonban, mindvégig, több szimfóniányi időn át a testeket pásztázza, vagyis az egymást átható, elnyelő vagy éppen kizáró testi valóságok egymásban tükröződéseit figyeli, miközben maga is tükörré válik: „Egy hófehér és egészen meztelen nyak és váll látszik, egy tüzértiszt profilja most berajzolódik, a vörös paroli és a mozgó száj. A nyak rövid, de így is szép, s igen vékony lánc vonala *jelzi, hogy hol kell a hóhérnak elvágnia.*" (T., 121.) A tekintet *konstitutív ereje* – amit tehát ilyen értelemben aligha pusztán az érintkezésen alapuló tükröződés elve határoz meg – a móriczi prózaművészet látványi jellegének, képi szerveződésének problémáit a látás politikáitól is elválaszthatatlannak mutatja.

Mint azt minden értelmezője kiemelte, az eredetileg a megkülönböztető *egyediség* és *hasonlóság* igénye szülte *portré* műfaja a *Tükör* poétikája számára kitüntetett jelentőségű. Már az eddigiek alapján is felmerül ugyanakkor, hogy a kultúra logikájából kitörni vágyó tekintet miként viszonyul a hasonlóság azon

23 A nevetés jelentőségére Móricz művészetében Tverdota György hívta fel a figyelmet. Lásd erről TVERDOTA György, *Nevető rokonok*, It, 2005/2, 123–130.

elveihez, amelyeket a társadalmi tér és a szimbolikus rend határoz meg. Maga a szöveg ugyanis – az élet és mű határainak problémátlan eltörléséről szóló deklarációkkal ellentétben – egyáltalán nem naiv abban a tekintetben, hogy minden közvetítés nélkül ragadhatná meg azt, amit lát[24]; vagy hogy egy arc az észlelés „szabad" percepciójának tárgyaként adódhatna: a portrék – mint az majd a továbbiakban kiderül – olykor a látható tartomány rendjéhez igazodva, olykor viszont azzal szemben, mintegy rendkívüli módon tűnnek fel.

Jóllehet a valósághűség naturalista ambíciójának ebben a korszakban a fényképszerűség a legfontosabb metaforája, Móricz egyik korábbi tanulmányában – a médiakonkurencia bizonyos értelemben tipikus írói megnyilvánulásaként – határozottan kijelenti, hogy nem hisz „az élet fotográfiai, fonografikus és kinematográf igazságá[ban]",[25] egy későbbi írásában viszont *legegyüttlélekzőbb munkatársá*nak[26] Rippl-Rónai Józsefet nevezi. Ez utóbbi megjegyzésből kiindulva úgy vélem, a hasonlóság elveinek destrukcióját és a látható rendjének meghasonlottá tételét a *Tükör*ben elsősorban az „egyszerre festés" Rippl-Rónaihoz kötődő festészeti technikái felől[27] közelíthetjük meg.

A részletek elevensége, a szín- és fényeffektusok dominanciája a portrékon nem egyszerűen benyomásokat rögzít. A kidolgozottabb változatokon a *karakter* a puszta impresszión, az elillanón túl, vagyis posztimpresszionista módon tűnik elő: „nagy homloka, zilláltan borul szét, s hosszú haja *színtelen, mint a barna föld.* Egy nagy éhség, mely már eltompult és érzéketlen, de rettenetes falásra vár." (T/II., 33.) Az emberi test formája itt nem az érzékelés pillanatnyiságát értékeli fel a történettel szemben, hanem mindenekelőtt valami lényeginek a megjelenése – aligha a naiv esszencializmus értelmében, hiszen például a szín nem eleve adottként jelenik meg a képen, hanem magában a képiségben jön létre, vagyis konstruktív. A fogalmi/kognitív megismerés háttérbe szorításával[28] a festészeti eljárások egyfelől eltávolodnak a realizmus alakzataitól, az érzéki tartomány konkrét „itt és most"-jának előtérbe helyezése ugyanakkor *kritikai erő*ként jelenik meg: az *A Nyomor él* című részletből imént idézett, Kassák Lajosról készített portré nem pusztán tárgyával, hanem az *észlelés módja* révén kérdőjelezi meg a rendies nyilvánosságban[29] működő témák hierarchiáját: az arc kiszolgáltatottságában nem egyszerűen a szegénység reprezentációja történik meg, hanem a látható egy új régiója jön létre.

„Csak a mély jellemvonások a becsesek, amelyek karakterizálják az életet" – írja az említett Móricz-tanulmány, és nyilvánvaló, hogy az arcleírások

24 „Vajon hogyan lehetne ennek képét felfogni? Micsoda fizikai érzékenység reakciójával." (T., 117.)

25 MÓRICZ Zsigmond, *Magyarosság és nemzetietlenség: A kolozsvári drámatörténelmi ciklus végén »Az Ördög« előadása előtt tartott felolvasás,* Nyugat, 1912/8, 705.

26 MÓRICZ Zsigmond, *Rippl-Rónai József,* Nyugat, 1927/23, 782.

27 Ezekre az érintkezésekre először Bori Imre hívta fel a figyelmet. Vö. BORI, i. m., 49–52.

28 Vö. ANGYALOSI Gergely, *Az impresszionizmus mint a modernség egyik kategóriája,* (kézirat).

29 RÁKAI, i. m., 41.

legfontosabb kihívását épp a nem-megjelenő, a nem-látható jelenti.[30] „Balról nézve a ¾-es arcát olyan öreg, hogy az 50 éves megaggult, szikár arcát látni, ezt a mindenben csalódott és mindenből kiábrándult arcot, amely mellett az ura nagy szemű, nagyszájú fiatalra nyúzott arca éles örök ellentétül marad." (T., 108.) Az olykor a test felől, abból kiindulva[31] megnyíló arcon a *mély jellemvonások* a többi test, az idő és *a világ áramlásában képződnek meg,*[32] de ezt a portré éppen hogy az adott pillanatban rögzíthető hasonlóságon túl képes csak visszaadni, ha egyáltalán. A tekintet konstitutív ereje, kritikai munkája azonban épp ebben áll: a kultúra logikájaként működő eltárgyiasítással szemben az adott társadalmi meghatározottságok zárójelbe tétele, a hasonlóságok rendjével szemben a nem-megjelenő feltárása, megalkotása a kiszabadulási vágy legfontosabb formaproblémája.

V.

Jóllehet a móriczi portré a fenti értelemben egy hatalom nélküli interszubjektivitás műfajaként szituálható, ez nem jelenti, hogy a *Tükör* ne tudna nagyon is sokat arról, hogy a test hatalmi diskurzusok által is átjárt és meghatározott. Nem egyszerűen tematizálja ugyanakkor a szimbolikus rend *zubbony és ostorfenyítés*szerű (T., 122.[33]) erejét, hanem színre viszi, hogy a tekintet maga is milyen mértékben van kitéve annak.

Ez a túldetermináltság jelenik meg paradigmatikusan azokban a jegyzetekben, amelyekben a „zsidó" test megpillantását a kulturális reprezentációk negatív sztereotípiái uralják. Az élvetegség (T/II., 24.), a csúfság (T/I., 1470.), a pénzéhesség (T/II., 25.) etnotípiaként történő azonosítása és hozzárendelése egy-egy archoz azon projektív identifikációk példái, amelyek a legkevésbé sem képesek függetlenedni saját meghatározottságaiktól. A tapasztalat jelen idejűségére való törekvésben itt a tapasztalat történeti karaktere, a szocializációs mintákkal az észlelésbe beivódott múlt ereje is előtűnik, amennyiben még

30 Ebben az összefüggésben mutatja fel legtöbbször a *Tükör* saját konstrukciójának genezisét is, reflektálva a megragadás módjára, vagy éppen a bármiféle *végső rögzítés* képtelenségére, paradigmatikus módon például Janka portréja esetében: a narrátor, miközben a röntgenfelvétel, a bármilyen *fizikai érzékenység reakciójának* elégtelenségéről szól, *a pillanatonként másik arc* (T.,108.) elevenségét látva, valójában annak a *letaglózó bizonytalanság*nak (vö. Angyalosi Gergely, *Megjegyzések Móricz novellisztikájáról*, Alföld, 2005/9, 45.) ad hangot, hogy a megjelenő nincs és nem is lehet fedésben azzal, aki a modell. Az önarckép lehetetlenségétől sem függetlenül, Jankától itt hangzik el a portré-művészetet demonstráló *Tükör* talán legfájdalmasabban egyszerű mondata: „nem fog sikerülni a kép." (T., 119.)

31 „Az emberi test vonala hátulról éppúgy játszik, mint elölről, de mi csak az arcot ismerjük [...]." (T.,121.)

32 Bacsó Béla, Ön-arc-kép, Bp., Kijárat, 2014, 90.

33 „...állandóan leköti az energiáját az, hogy vigyázzon magára, ahogy a kalksburbi jezsuita páterek tanították s örökké figyelmeztették, így lett vérévé, mint a fiánál, *aki magától belülről éli tovább*, hogy ott maradt rajta, mint a zubbony, egy kényszerzubbony, egy ostorfenyítés és mindig csak újra kezdi a vigyázást, bár már annyira vitte, hogy csak centiméteres eltérései vannak a sablontól." (T.,122.)

a kiszakadni vágyó tekintetnek is olykor csak *centiméteres eltérései vannak a sablontól* (T.,122.).

A (taine-i értelemben vett) faj fogalmáról szóló európai diskurzus, amely helyi fordításaiban ahistorikus, változatlan és átjárhatatlan kollektivitásokként különíti el a „magyart" és a „zsidót", ilyen értelemben nem csak a korszak intellektuális horizontját hatja át. Állandó feszültségben a (szintén problematikus) republikanista politikai nemzetfogalom integrációs törekvéseivel a romantika *néplélek*-fogalmáig visszanyúló, esszencialista szemléleti keret oly mértékben vésődik bele a testekbe és a testek közötti viszonyokba, hogy az antiszemita vagy éppen filoszemita kijelentések is legfeljebb e meghatározottság variánsaiként értelmezhetők. A móriczi tekintet a festő Gara Arnold „néger fekete zsidó arcába" (T/II., 34.) pillantva fedezi fel a *gyereklélek* naivitását, majd egy hosszú jeleneten keresztül a frontra induló férfi anyagi gondjairól, kiszolgáltatottságáról szóló párbeszédet figyeli; Schwarz Salmon bemutatásakor viszont a kulturális különbség jelölése aligha pusztán személyes ellenszenvet vagy idegenkedést rögzít: „Milyen kopasz, és milyen zsidó. Ma már csak az 50 éven felülieknek van joguk ennyire zsidósoknak lenni." (T./I., 1453.) Vagyis a két egymásnak ellentmondó tendencia egyazon szemléleti keretben helyezkedik el, amely szemléleti keret a kényszeres önidentifikáció *zárlatos előfeltevése*inek[34] (mi a „magyar"? mi a „zsidó"?) csapdáiba vezet.

Egy másik perspektívából tekintve a *Tükör*ben pontosan az a par excellence *modern* szituáció jelenik meg a testek közötti viszonyokban, amelyet Georg Simmel a rejtett distanciaviszonyok előtérbe kerülésével, a *közös* konstellációinak problematikussá válásával jellemzett: „a viszonylatokon belül jelentkező distancia egyfelől azt jelenti, hogy a közeli távoli, míg az idegen lét pedig azt, hogy a távoli közel van. [...] Az idegen a csoport egy eleme, épp úgy, ahogy a szegények és a sokféle 'belső ellenség' – egy elem, amelynek immanens helyzete, vagy inkább csatlakozási pontja egyúttal egy külsőt és egy szembenállót foglal magába."[35] A lejegyzésekből egyfelől evidensen kitűnik, hogy mindazok, akiket a *Tükör* „zsidók"-nak nevez, a *közös hely* egy az írás pillanatánál korábban kezdődő történetének[36] résztvevői, akik pusztán egy meg nem nevezett, homályos esetlegesség folytán kényszerülnek „az idegen" szerepébe (T/I., 1470.). Másfelől, a *Tükör* egyes mélypontjain annak a bonyolult folyamatnak a (direkt és indirekt) kezdetei is kirajzolódnak, amelynek következtében a társadalom szövedéke felbomlik, az idegen kitaszítottá lesz, és amely folyamatot ma a vészkorszak bonyolult, a személyes felelősségi viszonyokba íródó előtörténeteként kellene megértenünk: „úgy hemzsegnek most a

34 Schein Gábor, *Egy résen át* = S. G., *Traditio – folytatás és árulás*, Pozsony, Kalligram, 2008, 63.

35 Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchen über die Fomen der Vergesellschaftung*, Berlin, Duncker & Humblot Verlag, 1908, 509. idézi Bacsó Béla, *Kirekesztés, száműzetés, továbbélés: Kolnai Aurélról* = B. B., *Az elmélet elmélete*, Bp., Kijárat, 2009, 107.

36 Lásd erről Borbély Szilárd, *Különös centenárium* = B. Sz., *Egy gyilkosság mellékszálai*, Bp., Vigilia, 108.

lengyel zsidók Pesten, mint a patkányok a pincében s mivel úgysem szaladhat fel a nyakára, hát hagyja az ember; meg se látja őket, mint a legyet a leves körül, ha mégis beleesik, kilöki." (T/II., 25.)

Hogy a XIX. századi antiszemitizmus miként működik ez utóbbi feljegyzésekben, illetve hogy e feljegyzések miként kapcsolódnak például az Országgyűlés vagy a sajtó (*Magyar Kultúra, Új Nemzedék, Cél*) kortárs antiszemita szólamaihoz,[37] későbbi mikrohistóriai kutatásoknak kell kiderítenie. Az elmúlt évek Móricz-recepcióját végigkövetve és a konkrét idézet brutalitásától eltávolodva ugyanakkor annyi talán már az eddigi viták alapján is megállapítható, hogy önmagában mind a deklaratív ítélkezés,[38] mind a védekező hárítás[39] retorikája csak elvéteni tudja a tárgyát, ha e feszítő kérdések kapcsán Móriczról szól. Móricz életművében ugyanis a megütköztető antiszemita naplóbejegyzéseket vagy éppen a 38-as zsidótörvények elleni nyílt kiállást és tiltakozást egyetlen *narratív identitás* elemeiként kell megértenünk. Ez az élettörténet értelmezésemben magyar–zsidó élettörténetekkel szétszálazhatatlanul összefonódva, az összefonódást mély szeretetviszonyokkal átjárva, ugyanakkor már a gyerekkorban a testbe íródó előítéletekkel megterhelve alakul, és épp e zavarba ejtően összetett képletei révén int bennünket a felejtés ellen.

Lehetséges ugyanis e sokrétű móriczi önazonosság (ipszeitás) olyan (szükségszerűen leegyszerűsítő) elbeszélése, amelynek története az időben a negatív szocializációs minták testi bevésődésétől „a saját életem zsidótörvényének" felismerése, a „mintha ő is zsidó volna"[40] radikalitása és „a közös hely víziója"[41] *felé* tart – aligha függetlenül a móriczi írásművészet azon poétikai, formai elemeitől, amelyek *emancipatorikus erő*vel bírnak. Mint az sejthető, gondolatmenetem a *Tükör*ben elsősorban a kiszolgáltatottság, a megalázottság iránt kitüntetett *figyelmet tanúsító tekintet*nek tulajdonít ilyen erőt, és úgy vélem, a „zsidó" identitásokhoz való viszony mélypontjai is e tanúsítás megtörésének (ilyen értelemben e poétika önelvesztésének) távlatából értelmezhetőek pontosabban. Innen nézve a mélypontként idézett részletnek az „észre sem veszi" fordulata is fontossá válik, amennyiben a deformált testséma mintegy nem engedi meglátni a másikat; vagy, ha a kifejezés filozófiai fogalmából kiindulva

37 Lásd erről Bihari Péter, *Antiszemitizmus az első világháború Magyarországán*, Beszélő, 2008/2, http://beszelo.c3.hu/cikkek/antiszemitizmus-az-elso-vilaghaboru-magyarorszagan [2015. 06. 05.].

38 Sánta József, *Regény a báli szezonra (Závada Pál: Idegen testünk)*, Holmi, 2008/10, 1358.

39 Hamar Péter, *Móricz Zsigmond és az antiszemitizmus*, Hitel, 2009/1, 114–120.

40 Az *Életem regénye* és a *Forr a bor* e fontos fordulatainak értelmezéséhez lásd: Szilágyi Zsófia, *„Mintha ő is zsidó volna": Idegenség, kiközösítés a 20. századi magyar iskolaregényekben = „Zsidó" identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*, szerk. Schein Gábor, Szűcs Teri, Bp., ELTE Eötvös, 2013, 155–165.

41 „...a közös hely víziója nem egyszerűen egymás mellett élést, hanem annak elismerését jelenti, hogy a személyiségben létrejönni képes szétszálazhatatlanság szükségszerűen bizonytalanná teszi e nevek [itt: „magyar" és „zsidó"] használatát, és mivel azok úgysem képesek elmondani senkiről, hogy ki ő, jól tesszük, ha hagyjuk a helyükre benyomulni e közös hely emlékeit..." (Lengyel Imre Zsolt, *„Tiborc és Ahasvér találkozása": Vázlat Sásdi Sándorról = „Zsidó" identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*, i. m., 177.)

tapasztalásnak csak a várakozásokat keresztező/áthúzó jellegű történést nevezzük, úgy is fogalmazhatnék, hogy ezekben a leírásokban a tekintet valódi tapasztalatokra való képtelensége, az adottból való kitörési vágy legveszélyesebb kudarca mutatkozik meg.

Olyan művekkel összefüggésbe hozva, mint az *Árvácska* vagy *A boldog ember* a *Tükör* rend-kívüli, a másikat Másikként megőrizni képes portréi viszont mindezzel szemben az életmű egy olyan tartományát állítják előtérbe, amely a kertészi radikalitás felé mozdítja ki az antiszemitizmusról szó vitát is; vagyis aminek a révén az interpretáció immár úgy lehet képes elutasítani az antiszemitizmust, hogy közben egy gyökeresen másik logikával is szembesíti azt.

VI.

Móricz egyik naplóbejegyzésében úgy fogalmaz, hogy szerinte a háborúról csak az írhat „aki jelentéktelen statiszta".[42] Jóllehet a *Tükör* eddig közreadott részleteiben túlnyomórészt híres írókról, politikai szereplőkről találunk jegyzeteket, a portrék jelentős hányada a modernitás azon törekvéseihez kötődik, amelyek a szimbolikus rend által névtelenségben hagyott, jelentéktelennek tartott alakokat teszik *láthatóvá*; Antonio Gramsci a naplóbejegyzéssel egyidejű kifejezését idézve: az *alávetetteket*,[43] akiknek nincs a társadalmi, politikai döntésekbe semmilyen beleszólásuk, akik a történelem margójára szorulva nincsenek is abban a helyzetben, hogy beszéljenek. A *Tükör* világának ez az a tartománya, amely a portrék megjelenítési módjának fentebb (IV.) elemzett sajátosságai tekintetében is elsődlegesnek és meghatározónak bizonyul: az érzéki elem előtérbe kerülése és a diszkurzív rend redukciója mintha épp a *marginalitás*, az *artikulációképtelenség* problémájára *válaszolva* találna rá saját konstitutív alapjaira – az így értett válaszadás pedig a számára adott kultúra logikájából való kitörés poétikájára.

A *Hadi kölcsön* című, novellakezdeményként is olvasható részlet a felvetett szempontok szerint különösen gazdag. Az alsó-középosztálybeli tömegben pásztázó tekintet bankban zajló párbeszédek töredékeit jegyzi fel, hirtelen váltásokkal egy-egy arc kiszolgáltatottságára fókuszál hosszabban, végül egyetlen alakot kísér figyelemmel. *Dilt Vilmosné* „hátradobott vállából előrebókol hosszú, vékony, finom nyaka, úgy áll mint isten szegénye, özvegye, árvája. A kifosztott, a kiforgatott; csak mély csüggedtség, kimerült szomorúság és vértelen fáradtság látszik rajta." (T., 111.) A jelenetben azt a vívódást követhetjük nyomon, ahogy a férjének vonakodva engedelmeskedő asszony végül aláírja a hozományát állami kötvényekbe fektető okmányokat. Magát az elbeszélt történetet, a kihallgatott párbeszédeket és az elbeszélő idézett ironikus,

42 Móricz *Naplóját* idézi: Móricz Virág, *Tíz év*, Bp., Szépirodalmi, 1981, I, 203.

43 Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, New York, Columbia UP, 1992.

kettős perspektíváját a testi reakciókra koncentráló tekintet mindvégig és fokozatosan kimozdítja, leépíti; a jelenet végére letisztuló portrében pedig kizárólag a testre történő redukció válik hangsúlyossá: „Ott megállt, fáradt hullamerevséggel, s a puha bőrét, amely a vértelenségtől elefántcsontsárga volt, odaadta a kevés szélnek. A szeme kimeredt s oly mély karikás volt, az ajkai, mint sok sírás után, duzzadtak. [...] Az asszony egyedül, fekete a szeme és karikás." (T., 112.)

A grammatikai szabályok tekintetében is normaszegő leírásban, Balassát idézve, nem egyszerűen „a szó előtti tartomány tapasztalatának sajátos retorikává tétele"[44] történik meg, de egy uralhatatlan, rögzíthetetlen testi viszonylat megnyitása is, amelyben a hatalmi viszonyok felfüggesztésével a tekintet a Másikat mintegy alávetettségében, némaságában éri el. A *vonalakba tört* (T., 111.) arc egy az elbeszélés rendjétől független, rendkívüli megpillantása test és beszéd adott összefüggéseit rendezi át, a portré a kapcsolatok új lehetőségeit mutatja fel. Az érzékiség a *Tükör* poétikájában tehát nem valami eredendő, ősi közvetlenség tartománya, hanem nagyon is a szimbolikus térben működő, felforgató erő, ami éppen hogy nem megszünteti a test társadalmiságát, hanem redukálja azt, így mutatva fel a hatalmi rend esetlegességét és konstrukciószerűségét.

VII.

De milyen értelemben állítható, hogy Kassák homlokának, a Dilt Vilmosnéről készült portrénak vagy éppen a mindenki által megalázott, szó szerint is az eltárgyiasítás puszta példájává kényszerített zsidó teaárus kisfiú arcának (T/II., 25.) *megjelenítése* a *Tükör*ben önmagában is *emancipatorikus erő*vel bír? Erre a kérdésre hagyományosan leginkább a marxista (vagy a magát annak nevező) irodalomtörténet-írás kísérelt meg válaszokat adni, amennyiben „a szociális tematikát és érzést"[45] értelmezői szempontjai közé emelte. Nem térhetek ki részletesebben arra, hogy ez a diskurzus a maga ideológiai erőszakával miként sajátította ki a műveket, illetve miként hagyta valójában figyelmen kívül az ideológia világán kívül élők szempontjait. Móricz életművének recepciója az elmúlt két és fél évtizedben ezzel a diskurzussal szemben alakult, és mára – Balassától Szilágyi Zsófia monográfiájáig – jelentős teljesítményekkel rendelkezünk abban a tekintetben, hogy e hagyomány torzításait lebontva a tárgyterület, Móricz műve szabaddá vált.

Ahogy azonban legutóbb Tverdota György figyelmeztetett, ideje volna arra is figyelmet fordítani, hogy miként értelmezzük Móricz írásművészetében mindazt, amit az ideológiai olvasás és a megértés erőszaka kisajátíthatott: a nyelv cselekvő és cselekedtető erejének melyek azok a poétikai mozzanatai, amelyek elválaszthatatlanok „a megalázottak és megszomorítottak közösségéhez közel álló, érdekükben megtehető lépéseket latolgató móriczi elgondolások[tól]".[46] „Az én műveim szociális fájdalmakból származtak, de politikai gondolatokkal nem voltak alátámasztva"[47] – mondja egyik naplóbejegyzésében maga Móricz is, és bizonyos művek esetében ezt az erős olvasási ajánlatot aligha kerülheti meg az interpretáció, ha a dolog szerint szól.

Eddigi gondolatmenetemre támaszkodva úgy vélem, ezekre a kérdésekre elsősorban Jacques Rancière filozófiájának fogalmaival próbálhatunk meg válaszolni. *Disagreement* című művében Rancière a *hely nélküliek helye/ a részt nem vevők része* (*la part des sans-part/part of those who have no part*[48]) fogalmának bevezetésével azt a szubjektivációs folyamatot próbálja megragadni, amely által a közös világban való részvétel, a látható és a hallható rendje, a tér és beszédhelyzetek privilégiumként való kezelése megrendül. Rancière számára a politikaitól ilyen értelemben elválaszthatatlan esztétika vagy az irodalom maga nem más, mint az elbeszélhető korábbi határainak átrendeződése, a megnyilatkozás új formáinak kidolgozása, az érzékelhető felosztásának (*le partage du sensible/the distribution of the sensible*[49]) megváltoztatása. Ebben a gondolatmenetben a modernitás egyik legfontosabb aspektusa, hogy *mindazok, akiknek nincsen helye,* az autonóm, a megszokott kapcsolódásokkal szakító művészet révén válnak láthatóvá és észlelhetővé.

Mindebből következően, a rancière-i értelemben, úgy vélem, beszélhetünk Móricz realizmusáról, amennyiben itt a realizmus „távolról sem a hasonlóság előtérbe helyezését jelenti, hanem azoknak a kereteknek a lerombolását, amelyek között ez a hasonlóság működött".[50] A *Tükör*ben nem egyszerűen a lejegyzett világ, „a szegénység örök zászlója" (T/I., 1469.) rendíti meg a témák és az ábrázolás a nyilvánosságban működő hierarchiáját, hanem azon poétika – és Móricz írásművészete gyakran ebben különbözik a kortárs naturalizmus kiváló íróitól – létrehívása, amelyben Rancière szerint *elképzelhetővé válik* egy olyanfajta *egyenlőség, az egyenlők egy olyan közössége,* amely bár közvetlenül, politikai értelemben (tekintve, hogy az egyenlőtlenség logikája a társadalmi kötelék inherens összetevője) megvalósíthatatlan, de épp e lehetetlenségében bír emancipatorikus erővel.[51]

A móriczi poétika e különleges sajátosságának értelmezéséhez a *Tükör* egyik legszebb portréjából indulok ki: „Szegény vénlány, az arca tele van piros pontocskákkal, a szája körül az a fájdalmas vonás, amit a nemi kielégítetlenség hagy ott. *Kis piszkos*, a csuklója oly sovány, az ujjai oly fehérek s a körmei oly tisztára kapartak, pénzt hoz az államnak." (T., 110.) Az arc *leírá-*

44 Balassa Péter, *Leonóra papírjai*, i. m., 1149.

45 Czine Mihály, *A naturalizmus*, Bp., Gondolat, 60.

46 Tverdota György, *Az írói nagymonográfia új perspektívái : Szilágyi Zsófia: Móricz Zsigmond*, Jelenkor, 2014/9, 1036.

47 Móricz *Naplóját* idézi: Móricz Virág, *Tíz év*, i. m., 412.

48 Jacques Rancière, i. m., 9.

49 Uo., 29.

50 Jacques Rancière, *Esztétika és politika*, ford. Jancsó Júlia, Jean-Louis Pierson, Bp., Műcsarnok, 2009, 20.

51 Uo., 23., 51.

sában éppen hogy nem az elidegenedett tényszerűség, „az ember csendéletté változtatása [...] nyilatkozik meg",[52] mint ahogyan azt Lukács György vélte, hanem egy eleven testi viszonylat lezáratlansága. Szilágyi Zsófia nagyszerű felismerése,[53] hogy az interszubjektivitás *testi* világát Móricznál Nádas műve felől érdemes olvasni, hiszen a *Párhuzamos történetek* a *Tükör* antropológiáját is képes új perspektívában láttatni: míg a nádasi tekintet számára az individuum kimondhatatlansága, a legbensőbb benső is külsővé, testivé válik, az idézett portrén a megjeleníthetetlen, a személy transzcendenciája is otthagyja a nyomát – távolodjon bár a metafizikai tartományoktól a *Tükör* is mégoly radikálisan. A számomra most lényegesebb különbség azonban inkább a tekintet modalitásának, a *semlegesség* következetességének viszonylatában nyilvánul meg. A kérdéshez máshonnan is közelítve: míg Mészöly *Film*jében a közömbös voyeurként működő kamera arra tanít, hogy „a legönzetlenebb közbelépésünk sem lehet több a *caritas* jobb híján hatásosságánál..."[54] a *Tükör* rendkívüli portréin olykor áttűnik, kritikai erővé válik – Balassa pontos megfogalmazását idézve – „korának még épnek látszó szociális érzéke".[55]

Az egyenlőséget létrehozni képes poétika legfontosabb tétjét is ilyen értelemben a *részvét* érzéki formáinak kidolgozhatósága, az etikai érintettség nyelvének megteremtése jelenti. Ahogy azt láthattuk, a *Tükör* e tekintetben olykor brutális kudarcot vall, néhány kitüntetett pillanatban ugyanakkor a móriczi tekintet leválik a részvét humanista tradícióiról, és a másik kiszolgáltatottságával, alávetettségével egy rögzítetlen, nem-hierarchikus pozícióból találkozik.

„– Hova jár?
– Takarítani. De ott csak azt írtam alá, hogy Anna.
– Akkor itt is úgy írja.
– Vágó Anna, igenis.
Aláírja, a keze bőrébe beleette magát a sokévi súrolás után a fekete piszok."
(T., 110.)

Ebben a részletben Rancière-rel szólva a tekintet „egy olyasfajta töredékes vagy közelítő fókuszálási módot hoz, amely a logikus történetfűzés helyett nyers jelenlétet követel".[56] Ez a *közelítő fókuszálási mód* egy előre nem minősített állapot iránti figyelem aktusaként *nem valaki helyett való beszéd*, hanem a beszéd helyén egy érzéki közelség megnyitása, amelyben a tekintet nem asszimilálja a Másikat, hanem megőrzi őt idegenségében. Ez a máshol a *saját*

52 Lukács György, *Elbeszélés vagy leírás?* = L. Gy., *Művészet és társadalom*, Bp., Gondolat Kiadó, 1969, 228.
53 Szilágyi Zsófia, *A továbbélő Móricz*, i. m., 209–226.
54 Mészöly Miklós, *Film* = *Összegyűjtött művei*, Bp., Századvég, 1993, 304.
55 Balassa Péter, *Leonóra papírjai*, i. m., 1142.
56 Jacques Rancière, *Esztétika és politika*, i. m., 20.

idegenségéről[57] is oly sokat tudó poétika a marginalitásról és az alávetettekről készült rendkívüli portrék révén egy olyan közös *communitas antifikciójá*val[58] él, amelyben a saját és az idegen átjátszik egymásba, és amelyben a *résztvevők* egyenlőségét legfeljebb a Másik *feleletigény*ének elsődlegessége töri meg.

57 Az elbeszélő olykor épp a testi kiszolgáltatottságból lát rá a sajátot determináló nyelvi klisék, sematizmusok erejére: „Undok emberszagot érzett, nem is akart rájuk nézni, úgy behúnyt érzéssel bámult a világba. [...] A legkövérebb s legtekintélyesebb köztük úgy tett mintha nem látná meg. Köszönt nekik, mert ő ment szembe, nagyon ügyesen. [...] Egy nyert csata. Mi az a nyert csata? Egy lépéssel előre a hóditó úton. Mástól jogtalanul, az erőnél fogva elhódítani valamit. Abból élünk, amit mások elől elrablunk. Mert amit én nem habzsolok fel, azt más kapja." (T/I., 1453.)
58 Lásd erről Victor Turner, *Átmenetek, határok és szegénység: A communitas vallási szimbólumai* = Paul Bohannan, Mark Glazer, *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp. – Maidenhead, Panem – McGraw-Hill, 1997, 675–711; továbbá Odo Marquard, *A művészet mint antifikció*, ford. Schein Gábor, Pannonhalmi Szemle, 1998/3, 100.

Tardy Anna

LEVELEK A FRONTRÓL

A Móricz-hagyaték emlékei az első világháború kezdeti időszakáról

A nagy évfordulók nagy lehetőségeket rejtenek. Egy-egy kerek évforduló ugyanis mindig alaposabb átgondolásra, szembenézésre készteti az emlékezőket. Különösképpen igaz ez olyan évfordulókra, mint a kitüntetett figyelemmel kísért centenáriumok, és talán hatványozottan is érvényesül olyan világviszonylatban is jelentős események évfordulóján, mint az éppen száz éve megkezdődött első világháború.

A kerek évforduló kapcsán alkalmunk nyílhat arra, hogy egy-egy esemény, történés mélyére pillantsunk, egy-egy momentumot alaposabban szemügyre vegyünk, sőt, akár olyan új szempontokat is bevezethetünk, amelyek mindeddig nem jelentek meg a diskurzusban, hiszen egy puszta évszám – jelen esetben például az 1914-es – kiragadásával olyan részleteket világíthatunk meg, amelyek egy-egy szerző életének, életművének tárgyalásakor kevéssé tűnnek hangsúlyosnak.

Emellett a kínálkozó alkalmat arra is használhatjuk, hogy a koncentrált – általában a szerzőre irányuló – figyelmet kissé lazítva a hagyaték alapján kirajzolódó holdudvart is figyelembe vegyük: tehát a hagyományozó közvetlen kapcsolati hálójára és a család körére is kiterjesszük a kutatást.

Az első világháború kitörésének 100. évfordulója alkalmából rendezett *Emlékezés egy nyár-éjszakára* című konferencia felhívására Móricz Zsigmond hagyatékában igyekeztem megvizsgálni, hogy milyen emlékei maradtak a hatalmas papír- és tárgytömegben az első világháború kezdeti időszakának.

A vállalkozás ugyan nem tarthat számot nagy horderejű felfedezésekre vagy a Móricz-képet alapjaiban megrendítő, az ismert műveket új szempontból megvilágító eredményekre, mégis számos részlettel gazdagíthatja a Móricz(ok)ról, a kor közéletéről, sajtójáról, a hátország vagy éppen a lövészárkok mindennapjairól való tudásunkat.

A Móricz-hagyaték kutatását igen sok tényező nehezíti. Egyfelől a hagyaték nincs egy helyen: nagyobb része ugyan a Petőfi Irodalmi Múzeumban (PIM) található, jelentős hányada azonban magántulajdonban van. Másfelől, mint tudjuk, a Móricz család több tagja is önálló kötetben adta ki személyes emlékeit, többször megjelent korábban kiadatlan Móricz-szövegeket kompi-

láló kötet is.[1] Ezekhez az alapanyagot, vagyis a kéziratokat az örökösök maguknál tartották, többször átrendezve, csoportosítva, másolva azokat az aktuális célnak megfelelően. Éppen ezért például az első világháború időszakában keletkezett szövegeket, leveleket vizsgálva a kutatás körét némely esetben ki kellett terjeszteni a megjelent köteteken kívül Móricz Virág fennmaradt, édesapja jegyzeteiből, azok feldolgozásából készült írásaira is. Számos olyan levél, jegyzet vagy éppen *Tükör*-feljegyzés létezik, amelynek autográf eredetijét nem, csak Móricz Virág másolatát (vagy átiratát) ismerhetjük. Ahogyan arra Szilágyi Zsófia is felhívta a figyelmet monográfiájában, ezek az írások, átírások és jegyzetek azonban csak fenntartásokkal kezelhetők, hiszen saját irodalmi és társadalmi kontextusuk nagyban befolyásolhatta tartalmukat, transzponálhatta az egyes tények megjelenítésének és értelmezésének szempontrendszerét.[2] Mindezeket szem előtt tartva a kutatás a PIM levélanyagából kiindulva a források lehető legbővebb körét mozgósítva történt, annak érdekében, hogy minél árnyaltabb kép alakulhasson ki a vizsgált időszakról.

A kutatás azonban nem korlátozható kizárólag Móricz Zsigmond autográf vagy autográf eredetű irataira. A téma, az első világháború új lehetőséget biztosít arra, hogy másként, a megszokottól eltérően nyúljunk a hagyatékhoz. Hiszen amíg az írói életműre koncentrálók számára a család csak kisebb hangsúllyal jelenhet meg – ha egyáltalán megjelenhet –, addig ebben a kontextusban a háború elbeszélései között például a Móricz testvérek emlékei, levelei is egyenértékű forrásokká válhatnak.

A hat Móricz-fiú mindegyikét – ha csak áttételesen is – érintette a háború, négyük járt a fronton.[3] Nem meglepő módon a legidősebb, Zsigmond háborús történetéről van a legtöbb előzetes tudásunk. A nagy monográfiák mindegyike említést tesz Móricz háborús élményeiről: Nagy Péter, Czine Mihály Móricz Virágtól átvéve állapítják meg, hogy Móriczot nem sorozzák be rossz szeme és szívproblémái miatt.[4] Azt azonban már nem firtatják, hogy ha Móricz Virág szavaival élve apja egyik szemére szinte alig látott, és még szívproblémái is voltak, ezek hogyan nem kerültek más forrásban hangsúlyos említésre.[5] A kor

1 A teljesség igénye nélkül: Móricz Virág, *Apám regénye*, Bp., Szépirodalmi, 1954.; Móricz Miklós, *Móricz Zsigmond indulása*, Bp., Magvető, 1959.; Uő, *Móricz Zsigmond érkezése*, Bp., Szépirodalmi, 1966.; Móricz Ida, *Heten voltunk*, Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n. [1985.].

2 Szilágyi Zsófia, *Móricz Zsigmond*, Pozsony, Kalligram, 2013, 213.

3 Ahogyan Móricz Ida, a család történetéről írt kötetének címe is utal rá, a Móricz-testvérek heten voltak: Zsigmond (1879–1942), István (1881–1915), (Bálint) Dezső (1883–1923), Miklós (1886–1966), Sándor (1889–1933), Károly (1889–1978), Ida (Katalin) (1894–1987) Ida, az egyedüli lánytestvér, a háború idején még itthon él, 1919-ben költözött Bécsbe férjével.

4 „Apámat kiszuperálták szívzavara miatt, s mert az egyik szemén alig látott." (Móricz Virág, *Apám regénye*, i. m., 142.) „A háború kitörése látszólag nem érintette közvetlenül: nem kellett bevonulnia, felmentették szívzavarai és rossz látása miatt." (Nagy Péter, *Móricz Zsigmond*, Bp., Művelt Nép, 1953, 93.)

5 Móricz egészségi állapotáról így vall naplójában: „Én betegesen egészséges ember vagyok, ahogy Ady mondta: »Egy betegsége van, az, hogy túl egészséges.« [...] tizenkét éves koromig folyton beteg voltam [...]. Akkor meggyógyultam, s azóta nem voltam beteg, mert azt, hogy trombózisom volt, mind a két

sorozási gyakorlatának furcsaságát illusztrálja az a tény is, hogy az általánosan jó fizikai állapotnak örvendő Kosztolányi, Babits és Móricz felmentése után az abban az időszakban már súlyos tüneteket mutató Ady Endre besorozását illetően komolyan aggódnak kollégái.[6]

A felmentéssel kapcsolatos visszaélések mindenki számára ismertek voltak. Nyílt titoknak számított, hogy gyakorlatilag bárki megúszhatta a sorozást, aki megfelelő kapcsolati rendszert tudott mozgósítani. Móricz egyik *Színészek a kávéházban* című *Tükör*-jegyzetében olvasható a Somlay Artúr és Harsányi Zsolt közötti beszélgetés lejegyzése:

„– A behívóval hogy vagy?
– Dec. 19.
– Én Dec. 11. Melyik Kerület?
– VII.
– Én VIII. Van valami betegség?
– Lesz. Hát neked?
– Amennyit akarsz."[7]

Szintén ezt a kérdéskört világítja meg és firtatja Oláh Gábor Móricznak írt szellemeskedő levele:

„Hogy nem vettek be Téged katonának, mikor engemet sem vettek be? Hiszen neked igazán kutyabajod. S nem is lírai költő vagy; így hát kitűnő baka válhatott volna belőled. Lásd, Balázs Béla barátod önként állt be, s micsoda hős lett belőle! És te úgy lelkendeztél itt Debrecenben a katonáskodásért, hogy azt hittem: halálfejes légiót alapítasz Pesten, vagy Leányfalun. Gyáva volnál? – Ezt nem hiszem. Kényelemszerető lusta volnál? – Ezt hiszem. Figyelmeztetlek, hogy ebből az időből csak azoknak marad fenn az emléke, akik csukaszürkében szolgálták a Monarchiát. Engemet borzasztóan kerülgetnek a debreceniek: mikor csapok már föl? Fáj a szemük, hogy civilben látnak. Bizony, most öngyilkosjelöltek ne ugorjanak a Dunába, hanem álljanak be a legújabb menetszázadba. Most: kitűnően lehet meghalni. Úgy hallgatsz mostanában, mint aki odarezelt. Neked semmi közöd a háborúhoz: miért nem veszed témának, mint veszi majd nemsokára az élelmes Molináriferenc? Nem vagy modern, nem vagy író. Hát nem látod a magyar

lábban, nem tekintem betegségnek, ahogy a vesekövet sem tekintem annak. A nátha már betegség és a gyomorrontás is az, mert a kedélyre súlyos befolyást gyakorolnak." (Móricz Zsigmond, *Napló., Leányfalu, 1933. VI. 21.*, PIM Kézirattár, M100.) Kálmán Kata nemrégiben kiadott naplójában – ugyan jóval később – találhatunk említést szemének gyengeségéről: „Zsiga bá' közbeszólta, hogy ő sem lát az egyik szemével, egyáltalában nem használja, gyerekkorában elmulasztották egy jó szemüveggel belekapcsolni a munkába, s ma már úgy megszokta, hogy nem is lehet, el van késve." (Kálmán Kata, *A Csibeügy: Egy fotográfus naplója Móricz Zsigmond utolsó éveiről*, Bp., Palatinus, 2012, 96.)

6 Vö. Szilágyi Zsófia, i. m., 227.

7 Móricz Zsigmond, *Tükör*, PIM, M.130/3920.

paraszt nagyságát, hogy bonyolodik égig ebben a véres zivatarban? Hiszen ez a te témád volna, te lángeszű Paraszt!"[8]

Gyaníthatjuk, hogy Oláh Gábornak igaza lehet: Móricz valószínűleg biztosabbnak, biztonságosabbnak érezte a magánúton történő frontra látogatást. Azt, hogy pontosan hogyan is nem került sorozásra, sajnos nem tudhatjuk, a körülmények azonban beszédesek lehetnek.

A *Tükör*-jegyzetek alapján tudható, hogy az Üllői úti lakásban,[9] ahol ekkor élt a család, szomszédjuk egy orvos, dr. Zahler Emil volt, aki közeli barátságot ápolt a Móricz családdal. Kézenfekvő lenne ezzel a kapcsolattal magyarázni a felmentés tényét. Bár bizonyító értékkel nem bír, mégis igen beszédes a *Tükör*ben olvasható részlet, amely Zahler Emil és Móricz beszélgetését rögzíti:

„Óriási szerepem van kérlek, én vagyok a Duna balparti összes vizitáló bizottságok orvos főnöke. [...] Teljesen tőlem függ most minden kérlek. Az én szavam mint az Isten szava dönt most, hogy bemenjen-é a szegény ember. Persze mind bemegy. Most is kérlek x kollégám hazajött a csatából sebesülten és be sem várják a gyógyulását, vissza kell mennie. [...] És itt a Mihály. – Bemegy? – Hát hogyne! Persze, hogy bemegy és én vagyok a sorozó orvosa, direkt én elém tartozik és kénytelen vagyok elküldeni. S csak azért mert az öcsém. Csak azért, mert ha idegen volna, akkor semmi baj se volna, kimenthetném, de mert az öcsém, direkt azért nem menthetem ki."[10]

Sajnos a jelenleg elérhető dokumentumok alapján nem tudható biztosan, hogyan és pontosan kinek a segítségével úszhatta meg Móricz a frontot. A népfölkelési igazolványa mindenesetre a sorozóbizottság leheletnyi zavarát is megőrizte: a papírra először felvezettek 3 nap szolgálatot, amit később áthúztak és alkalmatlannak nyilvánították.[11]

Köztudott, hogy Móricz a felmentéstől függetlenül többször is járt a fronton. A háború hírére rögtön Kárpátaljára utazott, októberben a galíciai frontvonalhoz ért.[12] 1915-ben Tisza Istvántól kért külön engedéllyel ismét útnak indult a keleti frontvonalakhoz. A látogatások emlékét az életmű is hordozza, hiszen a fronton készített feljegyzéseiből számtalan karcolat, novella, portré jelent meg a sajtóban. Ezeknek azonban csak egy kis része jelent meg nyomtatásban. Az írások egy részét az egyre erősödő cenzúra tartotta vissza: több nagyobb lélegzetvételű, hatalmas munkaigényű írascsomag teljes egészében a

8 Oláh Gábor levele Móricz Zsigmondnak, PIM Kézirattár, M100/1580/4.
9 1906–1926-ig lakott a család az Üllői út 95. szám alatt.
10 *Móricz Virág kézirata*, magántulajdonban.
11 Móricz Zsigmond Népfölkelési igazolványa, PIM Kézirattár, M100/5257.
12 Csévé Anna, *A Szegény emberek keletkezéstörténete*, Irodalmi Magazin, 2014/2, 21.

hagyatékban maradt.[13] Más írások egy-egy sajtóorgánum azon törekvései miatt maradtak ki a nyomtatásból, amelyekkel azokat „olvasóbaráttá" igyekeztek alakítani. Ennek is fellelhetjük írásos emlékét a levelek között:

„Kedves Uram! Az Új Időknek küldött »Az orosz« című elbeszélését idemellékelve köszönettel visszaküldöm, miután sajnálatunkra nem használhatjuk fel. Már több hasonló témájú és feldolgozású kéziratot küldtem vissza, mivel nem akarok a lapban olyan elbeszélést közölni, amely a háború borzalmaival megrémíti a közönséget. Elég sok ilyen véres dolgot közölnek a napilapok, a harctérről visszaérkezett sebesült katonák elbeszélései nyomán. [...] Kérek az Új Idők számára egyszerű, szép novellát; esetleg olyat, ami egyáltalán nincs összefüggésben a háborúval."[14]

Sajtótörténeti szempontból is érdemes tehát megvizsgálni a levelezés ezen részét, hiszen a levelek által rekonstruálhatók és követhetők a szerkesztői döntések nyomán átrendeződő sajtóorgánumok mozgásai az új társadalmi, politikai helyzetre reagálva. Fontos azt is megjegyezni, hogy ez a levél a háború legelejéről, 1914. szeptember 4-éről való, a sajtóban megkezdett propaganda és tudósításfolyam tehát gyakorlatilag azonnal túlsúlyba került, a harc nemcsak a fronton, hanem a hátországban is teljes gőzzel folyt, ebben az esetben a sajtótermékek között az olvasók számának növeléséért.[15]

Móricz Zsigmond nem tartotta be teljes mértékben az Új Idők szerkesztőjének kérését, hiszen ebből az időszakból nem csak „szép" elbeszéléseket ismerünk. Az életműben azonban változást tapasztalhatunk. Aktívan folytatta ugyan az írást, mégis a *megjelentetett* művek száma elmarad a korábbi tempóhoz képest. Nagyobb terjedelmű művel, regénnyel csak 1917-ben jelentkezik. A háború alatt főként rövidebb műfajokban közöl írásokat, ez az időszak leginkább az új forma, az új téma keresésének idejeként jellemezhető. Ismeretes, hogy ekkor jelenik meg szabadverse is, és a háború hatására indítja meg *Tükör*-jegyzeteit, melyekben a tapasztalat megírhatóságának, rögzíthetőségének küzdelmeivel szembesül.[16]

Megjelent tudósításai, karcolatai kevéssé hasonlítanak a szokványos haditudósító cikkekhez, hiszen pozíciója is teljesen más volt, lévén nem konkrét

13 Ilyen például a szeptember 8-án, Brassóban egy csendőr ellen elkövetett merénylet következményeként hazánkba áramló székely menekültekről szóló oknyomozó cikksorozat. *Móricz Virág kézirata*, magántulajdonban.
14 Az Új Idők szerkesztőségének (Wolfner József) levele Móricz Zsigmondnak, PIM Kézirattár, M100/2229.
15 A kifogásolt novellának egyébként Móricz a Pesti Naplóban talál helyet.
16 Móricz Zsigmond, *Zsoltár*, Világ 1914/302, 7–9. Maga az író is különösen fontos, hangsúlyos és provokatív tettnek szánta a vers megírását és megjelentetését. A *Tükör*ben olvashatjuk az árulkodó *Sérelem* című írásban: „ideges kézzel beleforgatott a lapba azzal a rettegéssel, hogy odabent leli meg valahol. Kis vérömlés az agyban. Ott látja bent a 6. lapon. Zsoltár. / Remegni kezdett s mélyen leszállott a vér a testében. / Le volt verve, elcsüggedve. / Nem sikerült. / Ez egy tragikus bukás. / Elmaradt a feltűnés, a világ előtt való szembetűnés, a szenzáció. [...] az egész zsoltár elvesztette ünnepélyes formáját; lett belőle egy kuriózum. Irodalmiság. Vicc." Móricz valami újat, formabontót kívánt véghezvinni.

lap által megbízott hivatalos tudósító, hanem inkább önkéntes megfigyelő, saját, egyéni engedéllyel. Írásait, azok témáját és stílusát tehát kizárólag saját kíváncsisága befolyásolta.

Móricz háborús szövegeiből kitűnik, hogy érdeklődése inkább a személyesre, az egyénire irányult, semmint a hadi eseményekre. És itt válnak az utókor számára fennmaradt levelek különösen fontossá. Egyrészt Móricz többször is témává emelte a tábori posta szerepét, csak néhány címet említve: *Késik a posta, Levele Dunántúlihoz, Levél, Óévi levél, Postások a háborúban* stb. Másrészt különösen érdekelték a fronton szolgálók levelei. Éppen ezért újsághirdetésben is kérte, hogy küldjenek számára a frontról érkezett leveleket. Néhány idegen kéztől származó levél fenn is maradt a hagyatékban. Ilyen például Szabó János „telephonista" levele Keresztúri Örzsinek:

> „Hát Örzsi, az 1-én kelt leveledet megkaptam melyből megértettem azt, amit eddig csak gondoltam, mert eddig csak abból következtettem, hogy oly leány kinek a vőlegénye a harctéren szenved nem mulat a bakák között, de ezen leveledből kifolyólag csak azt írhatom, hogy azt már nem tisztességes lány teszi, elég sajnos, hogy az Isten oly randa teremtéseket is tart mint te vagy, igaz, hogy minden fajnak kell lenni, csakhogy tisztességes fajból, nem oly randa állatból mint te vagy, mondd csak, hogy mersz te elmenni a templomba, hisz mikor imádkozol [...] ott is csak a hozzád való bikákat lesed mint te vagy te földi féreg de a Tízparancsolatot ne mondd, el ne szomorítsd vele a jó Istent mert oly állat számára kinek oly fekete a lelke, a pokol kapui vannak sarkig kitárva. Többet nem írok, érthetsz belőle."

Sajnos eddig még nem sikerült azonosítani Móricz művei között azt az írást, amely ezt a levelet feldolgozza, de Móricz érdeklődéséről sokat elárul a tény, hogy egyik *Tükör 1914* feliratú gyűjteményes mappájában gondosan megőrizte, hiszen ez is a nagy világégés közepette zajló kis emberi (magánéleti) történések lenyomatát őrzi.[17]

A testvérek sorában következő Móricz István sorsa is a frontról folytatott folyamatos és aktív levelezésen keresztül követhető nyomon.

István – vagy ahogy a családi visszaemlékezések említik, Pista – 1915-ben önkéntesként vonul hadba. Indítékairól egymástól eltérő információink vannak. Móricz Virág az *Anyám regénye*ben így ír: „Móricz Pista azért lett önkéntes, mert a felesége agyonszekírozta, hogy az ő testvérei már mind katonák, ez a lajhár meg itt vigyorog."[18] Móricz Virág Móricz Istvánné iránt viseltetett ellenszenve e rövid részlet alapján is egyértelmű, kétségbe vonva állításának igazságtartalmát. Ezt csak erősíti, ha mellé olvassuk Móricz Ida leírását, aki sokkal szebb képet festett bátyja feleségéről: „Lenkéjét nagyon

17 Móricz Zsigmond, *Tükör*, PIM, M130.
18 Móricz Virág, *Anyám regénye*, Bp., Szépirodalmi, 1954, 259.

szerettük, volt humora Pista szeszélyeihez."[19] Ebből éppenséggel nem a férjét agyonszekírozó és háborúba kényszerítő alak sejthető. Az ellentmondás némi oldását attól várhatjuk, ha magához az érintetthez fordulunk.

Több levelében is olvashatjuk Pista vallomását arról, hogy miként éli meg a frontszolgálatot.

> „Ahogy mentünk, fel ezrével jött az olasz golyó fiu, fiu, pitty, potty, ahogy a kőre ért. Kicsit furcsa volt, mentünk gyorsan, korom sötétben csak az ágyúk és az előttünk és fölöttünk robbanó gránátok világítottak. [...] Azután kíváncsi voltam mire gondol az ember a halál kapujában? Mert nem álszenteskedem, de ez olyan megnyugtató érzés volt. Hazám, éretted vérzem, kis családom, Évikém, érettetek halok meg. Igazán poetikus hangulat volt."[20]

Nagyon érdekes az a mód, ahogyan erről leveleiben ír. A helyenként gyermeki, hangutánzó szavakkal tűzdelt leírás váratlanul vált tónust, és kezd vallási színezetű, önmagát áldozatként feltüntető pozícióból szólni. Különösen izgalmas, hogy ennek feszültsége és ez a váltás köszön vissza Móricz Zsigmond testvérgyászoló novellájában, a *Műteremben* című írásban is, ahol a gyermekkori emlékek és a felnőtt – immár elveszített – testvérhez intézett szólamok mosódnak össze és kerülnek szembe egymással:

> „Úgy félre, kissé láthatatlan, a férfi az, ha jól megnézitek, aki ott fekszik kacagó, boldog színek káprázó játéka alatt, férfi vére ömlik lövészárkok medrében, óh öcsém, hullattál-e vért, mikor naiv, bolond fővel rajongó, oktalan magyar magad vállalkoztál patrulra, leső, merész, őrült fiú, pirosan tomboló arcod, kékre gyűlt bő véred s gyáva szíved, gyávaságodban merészeltél nagyot, gyáva voltál gyávaságod kitrombitálni és lombtól reszketve s gyávaságtól hőssé bátorodva rohantál bele kis buta egér, vén, önként jelentkező magyar, az ellenség közé... [...] Hogy öntötte vér el agyad, óh hogy csapkodtál szanaszét kardoddal, mint dühbe jötten sokszor gyerekszobánkban öcséidet püfölően, bután. Hogy kókadott le öklöd s táttadott el szád, láttán váratlan idegen ellenség orvtámadásának. Óh vágtak-e karddal karodra, lőttek-e rád, golyó fúródott-e köpenyedbe, mit oly drágán, kényesen választottál, belefúródott-e húsodba, féltett, kényes testedet rontotta-e vágta? – jaj hogy tudtál szenvedni kicsi bajon. Rossz kölyök voltál, soha semmi erő, semmi kitartás, tűrés, energia: most rád szakadt a borzasztóság, mi tart fenn, mikor úgy szeretted ápolni gyenge gyomrod, fiam. Fájdalmat nem érzett, kit hitéért elevenen tűzbe vetettek: de hol van te hited, ami téged megtart óh korunk hittelen, élő, kis embere."[21]

19 Móricz Ida, *Heten voltunk*, i. m., 25.
20 Móricz István levele Móricz Zsigmondnak, PIM Kézirattár, M130/1458.
21 Móricz Zsigmond, *Műteremben: Pasztell*, Nyugat, 1915/21, 1232.

Móricz Zsigmond és István kapcsolatát levélváltásaik más megvilágításba helyezik. István frontról küldött levelei a körülmények leírásában feltűnően aprólékosak. Ennek indoklása is megjelenik: „Édes Zsigám! Megpróbálok neked megírni egy lelkiállapotot, amin átmentem. Írói szempontból talán hasznát veszed. Úgyis minden napom olyan, hogy nem leszek holnap, ezért nem halogatom." Különleges tehát az a pozíció, ahonnan Móricz István, mintegy külső szempontból, bátyja szemszögéből, önmagára folyamatosan reflektálva próbálja leírni körülményeit, élményeit és érzéseit. Pista leveleinek pátosztól sem mentes hangvétele, önmagát áldozati pozícióba helyező leírásai tehát többfelől értelmezhetők. Egyrészt lehetséges, hogy a szigorú tábori cenzúra szempontjai is befolyásolták a levelek tartalmát. De legalább ilyen hangsúlyosan – ha nem hangsúlyosabban – határozhatta meg a levelek hangütését és a leírtakat a család felé közvetítendő kép. Vagyis a képes- és levelezőlapokon egyfajta fiktív identitásképzés is megvalósulhatott. A bohókás, komolytalan testvér, „a kis buta egér" most életét a családjáért és hazájáért fiatalon feláldozó, némiképp krisztusi pozícióba kerül. És ebbe szervesen beletartozik az az áldozat is, amit író bátyjáért vállal, hiszen helyette lát, helyette tapasztal életveszélyes helyzeteket.

Amint az utolsó Istvánnak címzett levélből – mely már nem juthatott el hozzá – kiderül, Móricz Zsigmond kifejezetten szerette (volna) a fronton átélt hétköznapok legapróbb részleteit testvérétől megtudni, különös tekintettel az anyagiakra. „Kedves Pistám, megkaptuk minden írásodat, nagyon szép és jó, amit írtál. Most arra kérlek, próbáld pontosan s részletesen összeírni a kiadási naplódat. Az utolsó krajcárig, hogy mit mire költöttél, mire költhet a többi; mit költ egy baka, egy sarzsi, egy hadnagy, egy kapitány, egy őrnagy, egy tábornok. A pénznek micsoda szerepe van ott. Ez nagyon érdekes, és te jól érted ezt a dolgot."[22]

István ezt azonban már nem kaphatta meg. 1915. szeptember 20-án este 9-kor nyolcadmagával bevetésre indult, ahonnan csak ketten jöttek vissza, Istvánt elfogták. A szemtanúk és a felelős főhadnagy levélben megküldött tájékoztatása szerint ekkor még „egyáltalán nem vagy csak könnyebben volt megsebesülve".[23] Ezután azonban nem érkezett róla hír. Majd egy hónappal eltűnése után Micátek Lajos főhadnagy még biztató levelet küld a rokonoknak, melyben megírja, hogy újabb hírei nincsenek, de ő is nagyon várja, hogy Pista életjelet adjon magáról.[24] Ez azonban később sem következik be. Hivatalosan 1915. szeptember 22-én nyilvánították halottnak egy olasz tábori kórházban.[25]

22 *Móricz Zsigmond élete leveleinek tükrében*, szerk. Radics Károly, Bp., Orpheus, é. n., 49.

23 Micátek Lajos, *Levél Móricz Zsigmondnak*, PIM, M100/1392.

24 „Itt általános vélemény, hogy Pistának baja nincs, s én magam türelmetlenül várom, mikor ád életjelet magáról. – Pista, ha háború után hazakerül, ki lesz tüntetve." (Micátek Lajos levele Móricz Zsigmondnak, PIM Kézirattára, M100/1392.)

25 Egyik utolsó levele talán a hagyaték egyik legmeglepőbb darabja: nemcsak szóbeli, de fizikai emléket, ajándékot küld Móricznak és Jankának; bátyjának egy kis skorpiót, míg Jankának egy virágot

A harmadik Móricz-fiú, Dezső története igen „regényesen" alakult: habár a háború kirobbanásakor nem tartózkodott Magyarországon, az események mégis nagy hatást gyakoroltak az életére. Dezső, miután ledoktorált bölcsészettudományból és elvette kolléganőjét, Brüll Rózsikát, kiment Amerikába szerencsét próbálni.

Több különböző vállalkozásba fogott, ki akarta emelni a családot a szegénységből, sőt győzködte testvéreit és szüleit, hogy menjenek utána. (Édesapja ki is megy egy rövid időre, de nem érzi jól magát, és visszajön.) Végül Dezsőnek és a családnak, tehát Rózsikának és két gyereküknek kell hazajönniük. Ez azonban Dezső részéről csak egy rövid látogatás, 1913-ban visszamegy. Gyermekei elhúzódó betegsége miatt azonban a család másik fele kénytelen volt itthon maradni, amit a háború több évvel elnyújtott. Ezalatt Dezsőnek beindultak az üzletei Amerikában, és csak egy kisebb egészségügyi probléma zavarta meg sikereit. Kórházi tartózkodása alatt azonban beleszeretett ápolónőjébe, akivel hamarosan új családot alapított. A család szétszakadásában tehát a háború erősen közrejátszott.[26] Az amerikai történet azonban nem záródott happy enddel: Norah, Dezső választottja épp az ötödik gyermeküket várta, amikor férjét, 1923-ban, egy vitában agyonlőtték.

A testvérek sorában következő Móricz Miklós életéről nagyon keveset árul el a hagyaték most vizsgált részlete. Nem sorozták be, aminek okát nem tudjuk. Ebben az időszakban Kassán élt, a város háború alatti életéről írt cikkeit a Nyugat is közölte.[27] Meglepő, hogy a hagyaték kevés, a szintén publikáló testvérrel váltott levelet őriz: 1914 januárja után a legközelebbi 1918-ban kelt.[28] Valószínűsíthető, hogy a hagyatékanyag egyik legnagyobb ellensége, a rokoni kiadásvágy miatt keveredhettek el a levelek és dokumentumok.

Móricz Virág kiadásra előkészített, vélhetően *Tükör*-szövegeket felhasználó jegyzeteiből tudjuk, hogy Miklósnak 1914. november 10-én volt az esküvője. A szép esemény körül azonban a menyasszony miatt némi vita keletkezett, ahogyan Móricz Virág írja:

> „Anyám [ti. Holics Janka] kijelentette, hogy nem mennek el a lakodalomba. Pedig Miklós az apám legkedvesebb öccse. Ne legyen harag, leszerelő beszéd: [idézi Móricz Zsigmond és Miklós párbeszédét]
> – Nézd már mennyi jegyzetem van.
> – Én abbahagytam.
> – Én pedig szenvedélyesen csinálom. Az embereket most érdemes nézni. Már régen tudom én, hogy az emberek csak pillanatokban élik meg a dolgokat, de ilyet nem hittem volna, hogy ezt a természeti és elemi vihart, ami most folyik,

mellékel a leveléhez, külön papírokba csomagolva. Lásd Móricz István levele Móricz Zsigmondnak, PIM Kézirattár, M100/1458/50.

26 Móricz Ida, i. m., 25–27.

27 Móricz Miklós, *A háború egy vidéki városból nézve*, Nyugat, 1914/18–19, 292–296.

28 Vö. Móricz Miklós levelei, PIM Kézirattára, V. 5250.

úgy intézik el, emberi módon. [...] Én már látom, hogy a háború koronként elkerülhetetlen. Felgyűl az emberiségben, mint családban a rosszkedv, kitör, lefolyik, hogy olyan nyomorúság jöjjön, hogy jó legyen a szegénység is, meg a kenyér."

Így, ha Móricz Miklósról nem is juthattunk többletinformációhoz, Móricz Zsigmond aktuálisan a háborúról formált véleményéhez eggyel közelebb kerülhettünk. Móricz Miklós vélhetőleg tervezett, harmadik emlékező kötetében tért volna ki bővebben a háborúra, ezt azonban nem ismerhetjük, hiszen meghalt még a mű befejezése előtt. A Móricz-ikrek esetében már kicsit bővebb a forrásanyag, amelyből kiderül, hogy Sándornak és Károlynak be kellett vonulnia közvetlenül az építészi diploma kézhezvételét követően. Károly kétszer sérült meg, első sebesülése után rövidesen ismét vissza kellett mennie a frontra, ezután maradandó sérülést szenvedett: egy repeszdarab élete végéig bent maradt a lábában.

Sándor is megszenvedte a frontszolgálatot: őt pszichésen viselte meg az átélt háború borzalma. Móricz Ida igen finoman fogalmaz, amikor azt írja, hogy Sándor a kapott idegsokkból sohasem gyógyult ki igazán.[29] Móricz Virág visszaemlékezésében nagyon súlyos állapotot ír le. „Sándor idegsokkot kapott, s rázta a fejét rettenetesen, s folyton azt dalolta: Kitették a holtestet a zudvarra, / Zudvarrade zudvarra, / Jóltudomén kiaziga ziárva / Ziárva de ziárva."[30] A pszichózis tünetei később ugyan enyhültek, személyiségében azonban jelentős változás következhetett be. Őrületes lendülettel és hatalmas terjedelemmel hömpölyögő leveleiből kiderül, hogy számos interperszonális konfliktusa és a felhalmozott anyagi gondok után vélhetőleg politikai események középpontjába kerülhetett, aminek következtében hat év börtönre ítélték.

A háború természetesen nemcsak Móricz legszűkebb értelemben vett családját, tehát testvéreit viselte meg, hanem kihatott például felesége, Janka családjára is. Testvére, Holics Pali szintén szolgált a fronton, meg is sérült. Leszerelését követően Kassán bérel lakást, és ezt követően bejelenti édesanyjának, hogy feleségül veszi lakásadónőjét. A hír hallatára „anyja kétségbeesve rohant ellenőrizni, és menteni, ami menthető. Jaj az a Pali, az a bolond, az a bolond! Fűtetlen, betört ablakú vonatban jött haza. Ha Budáról másfél óra Pestig az út, meddig tart Kassáról? Nagymama megfázott, tüdőgyulladást kapott. Szegény."[31] Leányfalun hunyt el 1917. február 11-én, a háború közvetett áldozatává válva.

Annak ellenére is, hogy a vártnál jóval kevesebb levelet találunk a kiemelt időszakból, a történetszálakat, sorsokat végtelenül sokáig bogozgathatnánk, hiszen Móricz számos unokatestvérével, sógorával, sógornőjével, barát-

29 Móricz Ida, i. m., 33.
30 Móricz Virág, *Apám regénye*, i. m., 164.
31 Móricz Virág, *Anyám regénye*, i. m., 285.

jával és ismerősével tartott fönn aktív kapcsolatot.[32] A kudarcok, az egyelőre tisztázhatatlan kérdések és a biográfiai kíváncsiság általános hiánya ellenére látható, hogy egy a hagyatéki anyagot alaposan áttekintő kutatás számos területen hasznosítható adatokkal szolgálhat. Ezeken a szövegeken, dokumentumokon keresztül nemcsak a Móricz család történeteibe nyerhetünk bepillantást, nemcsak a Móricz-életmű és a hagyatékban maradt szövegek kapcsolatait világíthatjuk meg, de egyedülálló történelmi, irodalom- és sajtótörténeti adalékokat is szolgáltathat ez a bőséges és még mindig csak nagyon apró részleteiben ismert korpusz. És ahogyan a történelemtudomány felismerte a mikrotörténelmi kutatások hasznosságát, sőt szükségességét, úgy talán mi is (újra) megtaláljuk ezeknek az „emlékeknek" a helyét és szerepét, és annak módját, hogy ne csak a nagy évfordulók alkalmával, mintegy függelékként, hanem az életművek integráns tényezőiként tekinthessünk a hagyatékok kincseire.

32 Ahogyan azt jól ismerjük, a Móricz rokonok mindegyre felbukkantak segítséget, támogatást kérve. Vö. Tverdota György, *Regény a rokonságról*, Jelenkor, 2014/7–8, 867–876.

Visy Beatrix

A FRONTVONAL MÖGÖTT

Női nézőpont, formakeresés, poétikai elmozdulások Kaffka Margit háborút tematizáló prózai műveiben

„Alig ismertem embert, kinél a pacifizmus annyira vérré vált volna, mint Kaffka Margitnál" – írja Fenyő Miksa a szerző nekrológjában.[1] Valóban, Kaffka egy percig sem tartozott a háborút éljenzők, a megszédült lelkesedők sorába. Mind személyes, vallomásos dokumentumai, mind szépirodalmi művei ezt a kételyek nélküli alapállást tükrözik. Ezt az elemi, a szerzői közlés különféle szintjein előtörő háborúellenességet azonban óvatosan kell kezelni, ha nem akarjuk az alkotó személyes élményeit és az ezekből természetesen valamilyen módon táplálkozó, de szépirodalmi eszközökkel megformált, közreadott, önálló művek világát és jelentéseit egybemosni.

A háború kitörésének elementáris hatására inkább az íráskényszer, az írások számának hirtelen megugrása figyelmeztet: a levelek gyakoriságának és terjedelmének növekedése, ami természetesen összefügg magánéleti körülményekkel is, továbbá a naplóírás belső késztetése is megnövekedett a háború kitörése körüli időszakban. A nem publikus én-műfajokkal szinte egy időben formálódik a *Záporos, folytonos levél* című vallomásos költemény és a *Lírai jegyzetek egy évről* prózafolyama is. Szintén a háború kitöréséhez kapcsolható a *Két nyár* című kisregény és néhány háborút tematizáló novella is.[2]

Ez az íráskésztetés tehát különféle kitörési pontokat, megszólalásmódokat keres és talál magának, ugyanannak az élménynek különböző szintű artikulációiról beszélhetünk. A naplójegyzetek, levelek legközvetlenebb megnyilatkozásaihoz viszonyítva megmutatkozik, miként kap különféle megszólalásmódot és formát a primér élményektől már elszakadó műalkotás, és ebben a folyamatként is felfogható objektivációs sorozatban a *Két nyár* című regény jut legmesszebb. A háború mint téma viszonylag gyors, ám intenzív kiírását, kimerítését jelzi, hogy az 1917-ben könyvvé szerkesztett *Állomások* és az ekkor keletkező *Hangyaboly* – néhány utalást leszámítva – túllép a háború témáján, irodalmi megformálásán, noha a világháború még javában zajlik, és a szerző magánlevelezésének szólamait továbbra is a háborús körülmények, a mindennapi élet nehézségei határozzák meg; Kaffka 1917–18-as publicisztikájában pedig más társadalmi kérdésekkel összefonódva továbbra is jelen van a háború.

1 Fenyő Miksa, *Kaffka Margit*, Nyugat, 1918/24, 773.

2 *A révnél, Marisnak mindegy, Az első stációnál, A gép mellett.*

Kaffka első háborús műve, a *Záporos, folytonos levél* 1914 decemberében jelent meg a Nyugatban; ennek az évnek ez a nagy erejű szabadvers az egyetlen költeménye. Már ez az alkotás is megmutatja azt a kettősséget, amely a szerző háborús műveit jellemzi; egyfelől a pusztítás értelmének felfoghatatlanságát: az ember elaljasításának, elembertelenítésének okait semmilyen általános elv, eszme, nagyhatalmi politika nem tudja igazolni, felülírni.[3] Kaffka víziói, képzetei a fronton *„vérködben, fagyott mocsáron, füstpernyés, fölsebzett úton"* küzdő emberek szenvedéseit, halálát jelenítik meg, mindig közelről láttatva az egyes embert, egyéni sorsokat, s csak ebben a humán mértékegységben tud gondolkozni és ítélni a háborúról, sohasem hadsereg, elfoglalt terület, szemben álló országok, politikai elvek horizontjából látja, láttatja az eseményeket. A *„Millió kis katona gázol"* jelenségével a *„Millió picike asszony"* hátországi helyzetét állítja párba, a nők létfenntartó, de főként belső küzdelmét, fogadalmait, imáit, azt az erőt, amely a pusztítás, halál kivételével minden más körülményen felül tud kerekedni:

„Hozd vissza Isten! *Csak* őt! Ha betegen, kigyógyítom én,
Csak jöjjön, ha csonkán is, ... felderítem éltét halálig,
Ha elrútítva, ... nézze tükörbe, szívembe magát,
Elváltozva, ... én vissza, volt-magához terelem!
Kis ajándék legyen éltem, hogy neki szenteljem ezentúl!
– Mily jók leszünk ezután; egyszerűek, békések, tűrők!
Ki akad fenn kavicson, ha hegyomlásból szabadult élve?"

Az iménti idézet Kaffka háborús írásainak másik, rendre visszatérő gondolatkörét is tartalmazza: ez a szeretett társhoz, a másik élete miatti aggodalomhoz köthető. A szerzőnek a háború kitörésére adott első reflexiója, hogy a háború egyértelműen az egyén nehezen kiküzdött harmóniáját, boldogságát tépi cafatokra, minden vágyát, belátható, tervezett jövőjét nullázza le bizonytalan időre. A kívülről érkező, értelmetlen csapás a nők legfontosabb kincsét, a magánszférát fenyegeti, az intimitás burkát töri fel, ezért az első háborús években a pusztításra adott reakció az egyéni lét megóvása, a másik és önmaga féltésének artikulálása, az intim szféra átmentése a béke megérkezéséig;[4] a levelek tanúsága szerint is a társ, a család menedéke, a szerelem bizonyossága ad majd erőt a hosszan elnyúló háborús időszakban is. Ez a féltő, aggódó, érzelmesen bizakodó alapvonás jellemzi Kaffka nőalakjainak attitűdjét, akár női versbeszélőről, elbeszélőről vagy regényhősről van

3 „Csak mennek, bár nem értik, mi sodorja őket, – a tébolyt, / Hogy tűzhelyet, műhelyet hagyva, otthoni szokást és gondot, / Járjanak dúlt faluk útján, vérködben, fagyott mocsáron / S ha kiáltanak nekik, öljenek szörnyű robajjal. – / [...] / ...Nem, nem értik... Ki akarta?... Honnan jött e suta kényszer?" *(Záporos, folytonos levél).*

4 „E mai orkán nem *történik* mivélünk, / Közén-esett vakeset csak, nincs értelme, oka *bennünk*, / Mi csak egymásnak vagyunk: becsület, élet, adósság! / – Mi próbáltuk s jó nekünk együtt bárhol a földön / S valahol mécset gyújtottunk, körültünk nyugalom zenélt." (*Záporos, folytonos levél*).

szó. A magánszférát féltő női viszonyulás azonban nemcsak az explicit megnyilatkozásokban, beszélők, szereplők által kimondott gondolatokban mutatkozik meg, hanem a novellák és a kisregény ábrázolásmódjában is regisztrálható. Az érzelmi-gondolati tartalmak, a magánélet eseményei nem a korábbi regényekre jellemző tudatfolyamokban, a belső világ bőséges kivetítésében, az emlékképek indáztatása segítségével jelennek meg, hanem – különös módon – az ábrázolás szikárabbá, tárgyilagosabbá válásával az apró emberi dolgokra figyelmez az elbeszélés: a tárgyi világ, szobabelsők keretezik, érzékeltetik az intim szféra határait, minőségeit, a mozdulatokban, gesztusokban, rezdülésekben rejlő jelzések, elejtett szavak, félmondatok válnak jelentésessé, és teremtik meg, a mélylélektan érezhető hatására is, a szereplők karakterét, viszonyrendszerét.

A *Lírai jegyzetek egy évről* 1915-ben jelent meg a Nyugatban.[5] Nemcsak az egyértelmű életrajzi vonatkozások miatt, hanem a beszélő hang csapongása, kötetlensége, a külső események és az azokhoz fűzött személyes reflexiók, erős érzelmi impulzusok révén is ez a mű áll a legközelebb az énfeltáró és önmeghatározó szubjektív műfajokhoz. A napló[6] bejegyzéseinek transzformációi akár szövegszerűen is kimutathatók: nyomon követhető, hogy egy-egy élmény, hangulat hogyan formálódik tovább, kerekedik ki az érthetőség és az ábrázolás hatásának kedvéért a közlésre szánt szövegben, és ebben miként kap fontos szerepet a környezet, a helyszínek, az emberek ábrázolása.

Naplóbejegyzés, 1914. augusztus 27.	**Lírai jegyzetek egy évről**
Perugia. Ez volt talán mégis a legjobb, legszentebb – itt ezer baj tapasztott egymáshoz. A Hoitsy levele az úton idegesített, lehangolt, de a Hotel Belle Arti csudálatos *békéje* felderített megint.	1. Perugiába érkeztünk délnyugat felől, júliusban. A szakadékos hegyvidéken át az esteli út; füstös tunnelekben ügető gyorsvonat szédülete; egy-egy város lámpasűrűjétől parázsló ormok, ahogy elrobogtunk alattok – és egy kellemetlen levél hazulról a tárcámban... elfáradtam. A társam szemébe füstpernye csapódott az ablakon – rossz volt, nem tudtuk kiszedni. Végre ott voltunk – fel, fel, magosra kanyarodott velünk a kis fogaskerekű – és soha én enyhébbet, otthonosabbat, kedvesebbet, mint a Hotel Belle Arti kőpadlós, nagy, tiszta szobája friss, fűpárnás ágyaival s a balkonnal, mely holdfényes, messze halmokra nézett; bugyborékos, aprós dombvidékre meg rücskös cseréptetőkre a bástyák nagyon régi házain. [...]

5 Az általam használt kiadás: Kaffka Margit *regényei*, Bp., Szépirodalmi, 1968.

6 Kaffka Margit *naplói*, Bp., Nap, 2008.

A királynő képe a falon, az olajnyomatú tigris és oroszlánfej, az ebédlő ócska kredence, az angol és német libák s a hall kerek olvasóasztala – aztán gyönyörű, olcsó, drága szobánk, a kilátás, a bugyborékolóan hegyes vidék, a kártyaváros.	Sokat aludtunk, nagyokat reggeliztünk lenn az ócska ebédlőben. Egy szép, öreg pohárszék két oldalán, a falon két olajnyomat lógott: az egyik Margherität ábrázolta a házikoronával, a másik egy ádázul vicsorgó oroszlánfejet; s a töméntelen múzeum, kultúrhistória meg nyaktörős plafonbámulások után ezek kedves két barátunk lettek.
Harmadnap a sürgönyhivatalnok azt mondta: „la guerra!" – És én, ki nevetve feküdtem az ágyban – tréfálva a betegségen, bajokon, összetörtem most és sírtam, sírtam összetört világunkon, tönkrement boldogságomon, mindenen.	Az ügyeinket is lustán halogattuk; végre körmünkre égett, és sürgönyözni kellett haza, címet, hogy küldhessék a pénzt. – Küszködtünk a telegráftiszttel, hadarva beszélt, bizonykodott, magyarázott – azt értettük csak, hogy nem veszi fel a sürgönyt. Végre megütött egy szava; többször mondta, a közönségből is hümmögték: la guerra... Mi ez? Mit mondanak?... Hívtuk a Belle Arti német-tudó pincérét. Hát igaz? Hát lehetséges?...
Rettentő út volt. Az anconai hajón hangos magyarok s nyugodt, tiszta apácák – lenn az ebédlőben már síró anyák a fiaikkal. Fiumében szegények és züllöttek voltunk – egy kertben aludtunk délutáni álmot. „Margitka – van még háború?" – kérdezte egyetlenem a kék szemét felvetve álmosan. Hogy álltunk sírva és kimerülve fényképész elé!	2. most önkéntes száműzetésbe megyünk, míg a hálátlan nép észretér! ... Így kínlódott a mesével még, mosolyogtunk bús erővel egymásnak; aztán összehajolt fejjel el is szunnyadtunk itt, mint két elgyötört csavargó a tengerparton. Mit gondolhatott, aki arrajárt? ... A ferrarai hercegi pár! ... Sós szél borzolta fésületlen hajunkat; alkonyult, mire felébresztett. – Hercegnőm, *van* még háború? ... – kérdezte álmos szemét dörzsölve. – *Van*, ó Istenem nem lehet átaludni!

A *Lírai jegyzetek egy évről* tizenkét részes prózaciklusa tágan értve köthető a görög hüpomnémata-írás hagyományához is. A hüpomnématák olyan heterogén elemekből álló feljegyzések voltak az antikvitásban, amelyek a lélek nyugtalanságának enyhítésére, a kusza gondolatok csillapítására szolgálhattak. Az olvasmányok vagy külső hatások által felkorbácsolt lélek az írás gyakorlása során nyerhette vissza belső békéjét. A feljegyzések a lélek szétforgácsolódását akadályozták meg azáltal, hogy a már megismert, átélt dolgokat, gondolatokat rögzítették későbbi megfontolás, elmélkedés céljából,[7] vagy arra vonatkozóan mutattak érveket, eszközöket, hogy miként küzdjünk le magunkban bizonyos fogyatékosságokat, vagy hogyan jussunk túl nehéz élethelyzeteken. Foucault *Megírni önmagunkat*[8] című írásában a hüpomnémata-hagyománnyal kapcsolatban kiemeli, hogy ezek a feljegyzések nem az én önfeltárására szolgálnak, nem a kimondhatatlan megragadását, felfedését kísérlik meg, hanem éppen ellenkezőleg, a már mondottat, ismertet akarják rögzíteni leginkább azzal a

7 Seneca, *Erkölcsi levelek*, ford. Kurcz Éva, Bp., Európa, 1975, 7.

8 Michel Foucault, *Megírni önmagunkat*, ford. Kicsák Lóránt = M. F., *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 331–343.

céllal, hogy az önmagaság konstitúcióját elvégezzék. Amennyiben figyelembe vesszük, hogy a *Lírai jegyzetek egy évről* a levelekben, naplóban már rögzített élmények újraolvasása, újraalkotása, akkor ez a prózaciklus nemcsak a hüpomnématákkal szemben támasztott követelményeknek felel meg,[9] hanem az is belátható, hogy az emlékek egyszerű rögzítésén kívül másféle funkcióval is rendelkezik, mivel darabjaiban és azok révén megtörténik a Seneca által megkövetelt beivódás, interiorizáció, jelen esetben olyan szerzői-alkotói önteremtés, amely etikai állásfoglalás is egyben, és amelynek súlya a közreadás gesztusával növekszik. Foucault a hüpomnémata és levél műfajait vizsgálva közös jellemzőként emeli ki az ethopoietikus funkciót, tehát azt, hogy mindkettő kísérletet tesz a szerző (vélt) igazságának éthosszá történő transzformációjára. Abban, hogy Kaffka Margit legszemélyesebb élményeit átszűrve, irodalmi formában közreadja, ez az ethopoietikus törekvés mutatkozik meg, és ennek a morális funkciónak a jelentőségét mutatja, hogy minden más poétikai és szerkezeti elem ennek rendelődik alá. A mű heterogenitását, határhelyzetűségét már a cím előlegezi, ebben a kontextusban a *lírai* jelző a leírtak magánjellegére, bensőségességére, a nézőpont hangsúlyozott szubjektivitására vonatkoztatható, miközben a *jegyzetek* kifejezés egyfajta műfaji tágasságra, intencionált szabadságra utal, akár az imént emlegetett hüpomnématák, akár a tények margójára írt szubjektív publicisztikai műfaj, vagy a kettő átfedései felől közelítve azt. A *Lírai jegyzetek...* tehát szépirodalom és publicisztika, közügyek és magánélet határán mozog, ráadásul az egyes részek is más-más műfaji hagyományt mozgatnak, sőt, a heterogenitás akár az egyes egységeken belül is megfigyelhető. A háború kitörésének napjával kezdődő írás eseményeket felidéző, elbeszélő részei és a belső reflexiók, felfokozott, csapongó érzések naplószerű rögzítése mellett az útirajz, karcolat, portré, novella műfaji jegyeit is bevonja szövetébe. Továbbá a megszólaló személyét is az egyes és többes szám kötetlen váltogatása jellemzi. A felfokozott érzelmi állapotot ezeken túl a jelenetek, részek lekerekítetlensége, töredezettsége, az idő szakadozottsága, az időintervallumok egyenetlensége, a távolságok, fókuszok filmszerű váltogatása, a betéttörténet szándékolt elnyújtása is érzékelteti.[10] A *Lírai jegyzetek...* e poétikai, beszédmód- és szerkezetbeli sokszínűsége a hangulatok, állapotok, pillanatké-

9 „Ez a szándékos egyveleg azonban nem zárja ki az egységesítés lehetőségét. Viszont az egység nem komponálás eredménye; magában a feljegyzés készítőjében kell létrejönnie a *hüpomnémata* eredményeképpen, a feljegyzések létrehozása (vagyis az írás gesztusa), illetve áttanulmányozása (azaz elolvasása és újraolvasása) által." (Uo., 336.)

10 Fekete Péter, az elbeszélő szolgájának története több részen átívelő betéttörténetet ad a *Lírai jegyzetek*ben. Bodnár György (Bodnár György, *Kaffka Margit*, Bp., Balassi, 2001.) ennek túlsúlyát, aránytalanságát negatívumként emeli ki, Gintli Tibor (*Magyar irodalom*, főszerk. Gintli Tibor, Bp., Akadémiai, 2011, 670.) ellenben a várakozás feszültségének funkciójával is összekapcsolja. A Fekete Péter-betéttörténet, amelyet jórészt a cseléd feleségétől hallunk, egyfelől a várakozás hosszas, feszült óráit, napjait kitöltő időtöltést, a figyelem elterelésének tevékenységeit érzékelteti, másrészt azt a társadalmi rangtól független női, asszonyi magatartást és közösségvállalást, ami az itthon maradt nők életét társadalmi pozícióktól függetlenül közös nevezőre hozza.

pek panorámáját tárja az olvasó elé,[11] a történetelvű elbeszélés háttérbe szorul. A Kaffka-prózára jellemző, részleteiben kidolgozott, de sokszor egymástól távoli és elválasztott jelenetekből építkező szerkesztésmód, amely a regényekben nagyobb ívvé, történetté áll össze, itt más módon rendeződik: a jelenetek, már ahol vannak, elnagyoltabbak, vázlatosabbak, a párbeszédek töredékesebbek, kifutás nélkül szakadnak félbe, az egyes részekből kibomló egész pedig a háború teljes körű elutasításának, a félelemnek, a kétségbeesés és remény ingadozásának polifóniáját adja egységes történet nélkül, lazán megteremtve az egy éves időtartamot – ám ezt a bizonytalan (idő)képzetet is leginkább a cím erősíti meg.

A *Két nyár* (1916)[12] kétségtelenül Kaffka háborús művészetének tetőpontja. A kisregény eddig kevés figyelmet kapott a recepcióban, pedig az egyik legösszefogottabb Kaffka-regénynek tűnik.[13] Értékei nemcsak abban ragadhatók meg, hogy a szerző érezhetően elszakad az életrajzilag tetten érhető élményektől; alakjait a kisemberek, a cselédség közegéből formálja meg (ami szintén eltér Kaffka korábbi regényeinek társadalmi közegeitől), de abban is, hogy történetüket, sorsukat nem a nyomor és szegénység határozza meg, mint a századforduló realista-naturalista kisprózájának tragédiáit. Bár a szereplők életkörülményei, műveltsége, gondolkodásmódja természetesen nem szakadhatnak el saját közegüktől, annak lehetőségeitől, a Vitorisz házaspár története mégis az emberi viszonyok, lélektani mozgatók felől válik megközelíthetővé, az életükbe beavatkozó háború pedig az események lehetséges haladását és végkicsengését befolyásolja.

Annak ellenére, hogy a háborúra adott reakció, a vele szemben kidolgozott attitűd nagyon hasonló a már tárgyalt háborús művekhez,[14] tehát a háború idején otthon aggódó asszonyok belső tartásának, nehézségekkel megküzdő szerepvállalásának gondolata itt is kifejezést kap, mégis elmozdulás mutatkozik abban, ahogyan a szerző a háború kitörése előtti intimitást, magánéletet láttatja, és abban is, hogy a háborút nemcsak egyéni sorsokat erőszakosan megtörő, uralhatatlan külső erőként tünteti fel. A világégés reflektáltabb, művészileg kidolgozottabb megjelenítését mutatja, hogy a kis szerelmi háromszög cselekményét és a háború kitörését, a külvilág életének megváltozását nem külön futtatott és egymást merőlegesen keresztező szálakként ábrázolja a szerző, mint ahogy még a *Lírai jegyzetek*ben, ahol a háború mint gyorsvonat gázol át az életeken; itt béke és háború, magánélet és társadalmi, hadi események együttes mozgásban, közös hullámzásban jelennek meg: a háború hatása a történet menetére, a szereplők sorsára, jellemére árnyaltabb, összetettebb, ám ez természetesen nem jelent engedékenységet a háborúval szemben.

A *Két nyár* kibillenti az intimitás ideológiájának azt az alapképletet, amely szerint az emberek közötti bensőséges kapcsolat egyfajta erkölcsi jó az embertelen külvilággal, a kapitalizmussal, a társadalom gépiesítő folyamataival, jelen esetben a háború borzalmaival szemben.[15] A regényben kialakuló szerelmi háromszöget éppen a magánélet látszatintimitása eredményezi: a külsőségekben, az előkelőség mímelésében, a világ felé játszott játékban örömet lelő házaspár életében valójában nincs jelen a szexualitás, a libidó. Mindez önmagában még nem okozna problémát, hiszen Veron frigid, aszexuális alkata kerülőutakat talál férje megtartásához, egy másfajta bizalom, intimitás működik kettőjük között. Ugyanakkor éppen saját aszexualitása miatt nem ismeri fel, legalábbis tudatosan, hogy Erzsi, a fehér húsú, gömbölyű idomú cselédlány pincelakásukba költöztetése milyen veszélyekkel fenyegeti házasságukat.[16] Veron inkább szexualitástól mentes anyaszerepre vágyik, tréfásan utal arra, hogy akár férje korábbi, eddig ismeretlen „fattyait" is felnevelné. Az anyaság iránti vágy mutatkozik meg Erzsivel való viszonyában is – a mű végén megtörténő kiengesztelődésben talán ez is szerepet játszik, amikor cukros mandulával kezében elindul meglátogatni azt a „rongyosat meg a porontyát".

A *Két nyár*ban Kaffka külső narrátort alkalmaz; a szereplők belső érzeteinek, gondolatainak mindentudó elbeszélő általi közvetítése ugyan nem tűnik el teljesen, de ahogy már előlegeztem, a korábbi regények belső tudatfolyamai, nyelvileg megformált hosszú áradatai helyett a szerző jóval inkább a tárgyi világ és a szereplők külső ábrázolására, rövid párbeszédekre hagyatkozik a karakterformálás és cselekménybonyolítás tekintetében. Ebben az ábrázolási környezetben kiemelt figyelmet kap a testek megjelenítése: jelenlétük, egymással való viszonyaik jelentéseket implikálnak. És ezen a ponton válhat lényegessé a harmadik személyű elbeszélő alkalmazása is. A korábban első személyű vagy szubjektív megnyilatkozásmód látszatát megteremtő elbeszélés csak az énből induló látványokat, érzeteket, benyomásokat rögzíthette, nem tette lehetővé a (fő)szereplő testének egészére való rálátást, a belső testtapasztalatoktól eltérő, külső szemlélő által felfogható testi jeleket, tipikus mozdulatokat, mechanikus gesztusokat, amelyeknek sokaságával és identifikáló jelentőségével önmagunkkal kapcsolatban a legritkább esetekben vagyunk

11 Vö. *Magyar irodalom*, i. m., 669.

12 KAFFKA Margit *regényei*, i. m., 643–689.

13 Gintli Tibor Kaffka-olvasata azonban már kiemeli a mű erényeit. Vö. *Magyar irodalom*, i. m., 669.

14 „Kétség, aggodalom már nem hánykódott a lelkén; valahogy leszámolt. Hogy visszakerülhet-é egyszer ura épségben vagy nyomorékon, hogy ő még dolgozhasson érette, áldozhasson neki? Megőrzi-e a sokféle véletlen közül valamelyik életét? Vége lesz-e hamar a háborúnak? Ezek a kérdések – már látta – *akarata* határán kívül estek, tehát számításai, tervei határán is. Ha úgy történne, még ha darabokban kapná is vissza, csak élne; ő – ő azt a Gellérthegyet ki tudná mozdítani helyéből a jóvoltáért, a tíz körmével is kaparna neki, *boldog* lenne." (KAFFKA Margit *regényei*, i. m., 686.) Egészen hasonló gondolatokat a *Lírai jegyzetek*ben is olvashatunk a levelet váró asszony aggodalmai közt: „Mások nem is aggódnának tíz napért! Hátha már hazafelé tart, mint a minap? Igen, s ha amputált karral vagy láb nélkül? Inkább a lábát! Ha a kezével dolgozni tud, ha ép esze megmarad, egészen boldog lehet. Csak meg kell szokni! A vakság, az volna a legszörnyűbb, de még úgy is... csak éljen! Istenem! Nem befolyásolja-e a titokzatos végzetet az én szuggesztív rettegésem?..." (KAFFKA Margit *regényei*, i. m., 629.)

15 Vö. Richard SENNETT, *A közéleti ember bukása*, ford. BOROS Anna, Bp., Helikon, 1998, 279.

16 Gintli Tibor nem zárja ki a mélylélektan inspiráló hatását sem, ami megengedi azt az olvasatot, hogy Veron öntudatlanul, de örült férje és barátnője viszonyának, ami ily módon felmentette a nemi aktivitás számára örömtelen kötelességteljesítése alól. (Vö. *Magyar irodalom*, i. m., 669.)

tisztában. A külső nézőpont az interkorporális viszonyok és a testek térben való elhelyezkedésének, térhasználatának megmutatására is más, tágabb lehetőségeket nyit meg Kaffka prózájában. Most nincs mód mindennek részletes megmutatására, de kiemelendő, hogy az elbeszélés egészében sorjáznak a testre vonatkozó jelentéses megjegyzések, legszembetűnőbben az energikus, „cárt", kis szívós testű, hollósötét hajú Veron szembeállítása a „csuszpájzsostál-képű", telt, felfűzött keblű Erzsivel, és kettőjük között áll Károly, akiből a két nő eltérő külseje, habitusa más-más viselkedést vált ki. A testek ábrázolásának jelentőségét az a festményszerű tabló mutatja a leginkább, amely még a házasságtörés előtt a baráti hármast a közös hitvesi ágyban fekve ábrázolja, középen a férfival, akinek egyik karja alatt felesége fekszik, másik kezével pedig marokra fogja a lányt.[17] De a testek ábrázolásának szerepe, a női testekhez való – háború torzította – viszony a két nő hadikórházban tett látogatásakor is megmutatkozik.

A testek reprezentációja Kaffkánál érezhetően túljut a leíró bemutatás, a jellemábrázolás sematikus kelléktárán, és már az interperszonális viszonyok megragadásának, a cselekmény értelmezhetőségének nélkülözhetetlen eszköze. A test külső megjelenítésének, a mozgások, gesztusok jelentéskonstituáló szerepének effajta kidolgozását mintha a *Hangyabolyban* is folytatná a szerző, ám a sokszereplős műben lényegesen kevesebb sikerrel, mint ebben a szűkre szabott kamaradarabban.

A háború mint negyedik szereplő bevonása e szerelmi drámába első ránézésre talán nem is tűnik szükségszerűnek, de Kaffka szerencsésen szőtte össze, vetítette egymásra magánélet, társadalom, béke és háború szálait. Egyrészt mintegy ok-okozati elemként, egyfajta szükségszerűségként építette bele a háborút a cselekmény menetébe, másrészt a két szféra, magánélet és társadalmi-háborús közélet – bár az elbeszélés valós és szövegtereinek hangsúlyos megosztásával – szinte egymás tükörképeként, működésük, dinamizmusuk, fordulataik közös logikájával vannak jelen a regényben. A mindkét vonulathoz odarendelhető cím jó választásnak tűnik. A háború kitörése nemcsak alkalom az azt éljenző tömegek, a különféle társadalmi rétegek háborúfogadásának ábrázolására, hanem már ezeknél az eseményeknél is megmutatkozik Veron erkölcsi fölénye Erzsi és Károly sodródó, befolyásolható karakterével szemben. Veron gondolatainak közvetítése a hazáról mint fogalomról[18] a *Lírai jegyzetek*hez hasonlóan érzékelteti a háború retorikai szólamainak hatásmechanizmusát, és azt is, hogy a háborús propaganda magával sodorta az emberek többségét. A regény a hátország szemszögéből mutatja meg, hogy a világháború miben és hogyan változtatta meg az élethez, a szerelemhez, házassághoz való viszonyt; a sebesültek visszatérte, lábadozása és az őket látogató idegen asszonyok, lányok szemléje szintén nemcsak a háború éveinek életét, hanem a két nő, Veron és Erzsi jellemrajzát is tovább árnyalja, egyértelművé teszi értékrendjük különbségét. Végül a fenyegető sorozások, majd a férfi frontra küldése sem a már más művekből ismert gondolatok újrafogalmazása csupán a hátország női szerepeiről, hanem a családi béke, a társ elvesztésének reális esélye, közelsége mutatja meg Veron jellemének valódi nagyságát, a megbocsátás, kiengesztelődés, gondoskodás szentháromságát, ami a háború szabta események nélkül nem kaphatott volna formát.

17 „Esténkint segített az ura is teregetni, és zavarta, noszogatta a leányt, jöjjön, dolgozzon ő is, segítsen anyuskának; – aztán bolondozni kezdett vele, kergette a vizes lepedők alatt bujkálva, melyek lecsüngtek a kötelekről. Ha sok ruha volt, és padlást béreltek húsz fillérért, oda se engedte felfáradni az asszonyt. – Neked megárt a lépcső, fiam, hadd jöjjön az a virágszál, eleget pihen úgyis! – és felment a másikkal, és jó soká maradtak. – Néha, nagy jókedvében odahúzta az ágyra maga mellé mind a kettőt, vagy már úgy is ott pletykáztak, vicceltek alsószoknyában körülötte; – kétfelől átfogta őket a két karjával, és míg Veron felé sandított egyetértően, cinkosan, mintegy kicsúfolva a leányt; másik kezével marokra fogta annak a húsát, jól belecsípett. De Erzsi nem visított, hangtalanul, lágyan lapult el a férfi hóna alatt, jól ránehézkedve. Néha még akkor is hancuztak ketten, mikor Veron már kifáradt, lepihent: egymás haját cibálták kacarászva, és egymás fejéhez hajigálták a kockás cihájú párnákat. – Elég már, gyerekek! – szólt Veron néhányszor félálmában. – Le a villanyt! Erzsi, eridj az alkóvba! – Nemsokára csend lett. Egy esetre később emlékezni vélt; hogy reggelre ébredve még ott lelte a leányt Károlynál; szoknyában, mezítláb, félig a takaró alá csúszva, rendetlenül; s mélyen, nyitott szájjal aludt. Megrázta a vállát vigyázva, elvezette kézen fogva; az szinte alva járt, mormogott. – Gyere az alkóvodba, az ágyadba! Az már csak nem illenék, ha felébredne és ott látna!" (KAFFKA Margit *regényei*, i. m., 661.) Ez a rész megmutatja Veron anyai alkatát, vágyait, amelyhez Erzsi és Károly gyerekként asszisztál, de egyben érzékelteti Veron naivitását, tudat alatti vágyaiból eredő engedékenységét is.

18 „»Haza« – szép, »ünnepélyes szó«, néha olvasta az újságban, és nem gondolt semmit. De ha kimondta életében, beszéd közben – egy kis falu állt a lelke előtt, rajzos, borsodi hegyek koszorújában ellapuló fejér folt, erdők, fa-virágos tavaszok, vasárnapi harang, szagos gyaluforgács a műhelyben, a kovács lánya... És most jön valami borzasztó! Az emberek kiáltanak az utcán... és a faluk, az olyan faluk határát el fogja lepni a fegyveres katonaság. Majd tanyáznak az erdőn, kitörik a fát, a kerítéseket; elhajtják a pásztoroktól az állatot, a jószágot a házból. Az asszonyok sírnak és félnek, a hegyek oldalából, ágyútorkok ásítanak, a templom összedűl, a kazal kigyúl... igen, így mesélte a nagyapja a negyvennyolcas időből. A haza, a hazák... mindenkinek van tán faluja! ... De most kiáltanak odaát Pesten!" (KAFFKA Margit *regényei*, i. m., 666.)

Rákai Orsolya

„NEM VAGYOK IGAZI APOSTOL JELLEM"

„Voltak csirkefogók, akik számára a harcias és egyben humanista patrióta hitvallások mögött felcsillant annak a lehetősége, hogy Céline szavaival élve, megmeneküljenek a »hivatalok kötöttségei«, az egymást követő napok monoton unalma, a házasélet, a családi élet egyformasága elől, amit maga Gide is annyira gyűlölt. És a sztoikus vagy cinikus filozófusokkal együtt, Moltkét, Nietzschét vagy Barrèst idézve keserű és tetszelgő önelégültséggel állapíthatták meg, hogy megint a pesszimistáknak van igazuk: az ember jobban szereti az erőszakot a szeretetnél, a háború a természet törvénye, naturam expellas furca... és már furkósbot sem akad, amivel el lehetett volna űzni. Íme, a történelem újabb leckéje, amelyből az emberiség sohasem tanult semmit."[1]

Kaffka Margit gyakorlatilag pályája kezdetétől írt publicisztikát is, témái átfogták a társadalmi modernizáció számos fontos kérdését. Bár napi újságírással valóban nem foglalkozott, újságírói munkássága mégis fontos és terjedelmileg is jelentős része életművének, a szakirodalom azonban különböző okok miatt eddig kevés figyelemre méltatta.

Műfajait tekintve ezek az írások a véleménysajtóhoz és – időnként – a tárcához állnak közel (néha akár kifejezetten a tárcanovella felé közelítve). Mindenképp érdemes tehát röviden szemügyre venni a századelő és különösen az első világháború irodalmi igényű véleménysajtóját mint Kaffka szövegeinek elsődleges kontextusát, ám talán ennél is érdekesebb a különbségek lehetséges okait feltérképezni. A szakirodalomban többször találkozunk azzal a vélekedéssel, hogy Kaffka publicisztikái (még a háború idején írottak is) „jellegzetesen női" látásmódot és stílust képviselnek, illetve hogy a társadalmi problémákhoz is „a nőkérdésen keresztül közelítenek", de vajon miben nyilvánul meg, mitől válik „nőivé" ez az írásmód? Ami pedig még fontosabbnak tűnik: hogyan járul hozzá ez az írásmód, látásmód (nevezzük akár nőinek vagy sem) Kaffka témáinak megközelítéséhez, különös tekintettel a háború alatt keletkezett szövegekre?

1 Fejtő Ferenc, *Rekviem egy hajdanvolt birodalomért: Ausztria–Magyarország szétrombolása*, Bp., Minerva, Atlantisz, 1990, 32.

Dolgozatom hipotézise az, hogy a különbséget mindenekelőtt a válogatás, a problémák, a társadalmi környezet megfigyelése során zajló szelekció okozza: Kaffka számára megkerülhetetlenek a hétköznapi élet olyan tényei, amelyek a hegemón (magyar, minimum középosztálybeli felnőtt férfi) konszenzus számára láthatatlanok, lényegtelenek – a nők élettényei, az alsóbb társadalmi osztályok hétköznapjai, a nemzetiségek problémáinak realitása. A fontos/nem fontos, számít/nem számít dichotómiáiban Kaffka következetesen máshogyan dönt (nem is tehet másként), és az így létrejövő igen komplex összefüggésrendszerben láthatóvá, sőt, megkerülhetetlenné válnak azok a problémák, amelyeket a korabeli hegemón társadalomszemlélet túlságosan reduktív volta miatt könnyen elvét. A gyakran némileg lekezelően „előbeszéd-szerűségként", esetleg egyenesen csevegésként megjelölt beszédmód ebben az esetben a társadalmi komplexitás érzékeltetésének kitüntetett módja – és ez teszi lehetővé azt is, hogy Kaffka már a háború elején tisztában legyen azzal, mi lehet a háború végkimenetele és hozadéka Magyarországra nézve.

1. Pacifizmus és feminizmus a századelőn

„Alig ismertem embert, kinél a pacifizmus annyira vérré vált volna, mint Kaffka Margitnál. Minden szava lázított" – írta Fenyő Miksa a Nyugat Kaffka-nekrológjában,[2] és ez a megállapítás a Kaffka-szakirodalom számos szerzőjénél visszatér. Az első világháború kitörésével kapcsolatosan talán leggyakrabban idézett mű épp Kaffka *Lírai jegyzetek egy évről* című műve, melyben nyoma sincs annak az ekkor szinte általános szólamnak, amely a háborút a vér általi megtisztulás szent ünnepeként, illetve a nemzeti büszkeség kinyilvánításának, helyreállításának üdvözölt lehetőségeként, valamiféle szükséges, fennkölt, megkérdőjelezhetetlen eseményként értékelte.

Publicisztikájában is korán, már 1914 decemberében megjelenik a háborúellenesség igen határozott hangja. Az *Imádkozni próbáltam* című írás azonban mégsem jelent meg ekkor publicisztikaként, csak négy évvel később, 1918-ban, már halála után, *A révnél* című novelláskötetben (ennek lehetséges okaival itt nincs tér foglalkozni). A szöveg témáját és hangütését tekintve bizonyos értelemben a *Záporos, folytonos levél* című költemény párja, ám míg ott (a lírai beszédhelyzet követelményei miatt is) az átfogó háborúkritika mellett a szerelméért, társáért aggódó nő hangja az uralkodó, a cikk keményebb és általánosabb hangon beszél. A versben, ahol az individuális párkapcsolat veszélyeztetettsége a kiindulópont, a háború mintegy természeti csapásként, befolyásolhatatlan és megítélhetetlen sorsként ábrázolódik: a milliónyi katona, aki a lövészárokban félbetört régi életéről és az otthon hagyott anyákról, feleségekről álmodik, passzívan várja, hogy véget érjen a háború, de „addig szót fogad, mit tegyen, – húnyt lélekkel megy előre". Hasonlóan passzívan,

2 Fenyő Miksa, *Kaffka Margit*, Nyugat, 1918/24, 773.

tehetetlenül várakozik a ki tudja, honnan támadt vihar végére az a „millió picike asszony", aki „sír itthon a párja után, méri gyötrődve az időt". Az egyéni emlékek felidézése a vers második felében azonban épp az általánosságot, a közösség érzetét erősíti, mintegy azt sugallva, hogy a lövészárokba parancsolt férfiakat és az otthon maradt nőket a háború tette tömeggé – valójában egyéni sorsokról, emlékekről, érzésekről van szó, melyeket az abszurd, kibillent helyzet erőszakkal homogenizál, megtagadva az egyéni átélések sokaságától az individualitás érzetét.

Ezt a binaritást, a sokféleség, a differenciált társadalmak, kultúrák és a különbségeket végletesen leegyszerűsítő, az „emberanyagból" puszta tömeget, erőforrást gyártó háború kettősségét megfigyelhetjük az *Imádkozni próbáltam* című cikkben is. A háború abszurditását már a retorikai pozíció kijelölése felmutatja: Kaffka ahelyett, hogy (a „nemzetárulás" bűnét kockáztatva) nyíltan ostorozná a háborús politika és a háborút támogató egyház, a katonák vonuló sorait megáldó és a győzelemért imádkozó papok szövetségét, látszólag háborús imádságként próbálja megfogalmazni gondolatait (hűen a politika elvárásaihoz, és jó szándékát a többes szám első személyű formával is alátámasztva), ám kiderül, hogy e jámbor cselekedet nem hajtható végre: a beszédhelyzet ugyanis nem egyeztethető össze a kereszténység legalapvetőbb tanaival. „Nemzetek járulnak elébed zsoltáros imádságban, és könyörögnek, hogy a másikat pusztítsd, porig alázd. El tudsz-e igazodni ma az imádságainkon és igazainkon, te szegény, kinek hivatalod volna az igazság, jóság s az ellenségszeretet?"[3]

Ebben a szövegben azonban a férfi-női dichotómia hangsúlyossá válik, és egészen más fénytörésbe kerül. A háborút, a minden értelmet nélkülöző, az agresszió ösztönének gátlás nélkül engedelmeskedő pusztítást a maszkulin princípiumhoz, míg az életadást, a lassú, folyamatos építkezést, az önfeladásig előrelátó, józan, felelősségteljes tervezést a femininhez sorolja. „Mennyi millió percen és órán, hány ezer napján idődnek tenyészik emberré az ember asszony ölében és asszony ölén; s a férfidüh egy vak pillanata elég, hogy megszűnjék egész gyönyörű világod benne! [...] Asszony vagyok, Uram, és soha még egy hernyódat sem öltem! Mert ímhogy sürög a hernyó s egeid pillangó bogara, hogy petét rakhasson oda, hol élelmet találnak fiai tavaszkor, bár önmaga nem látja örömét annak! Mily értelmes minden asszonyi állat tevése a földön? – S bár férfiaid értelmetlen *beszédűnek* ítélnek, én, asszonyi ember, a te örök értelmedet csudálom akaratlan cselekedeteimben. De találsz-e értelmet, férfiak Istene, abban, mit férfiaid cselekszenek? – Ó, ősibb asszonyisten, százemlőjű, gyökérzett lábú Gaea, miért is múlott el a te országod?"[4] Ez a gondolat a női irodalmi hagyományban nem kivételes, a Nyugat 1934-es ankétjára („Mit tegyen az író a háborúval szemben?") hasonlóan kategorikusan

3 Kaffka Margit, *Imádkozni próbáltam* = K. M, *Az élet útján: Versek, cikkek, naplójegyzetek*, kiad. Bodnár György, Bp., Szépirodalmi, 1972, 305.

4 Uo., 306.

pacifista, és a társadalmi nemi szerepek e tekintetbeli különbségét hasonló élességgel hangsúlyozó válaszokat adnak a megkérdezett női szerzők. Érdekes egyébként felidézni, hogy Kaffkáról írott elődkereső, a hazai női irodalmi hagyomány szálát felvenni próbáló írásában Szabó Magda szintén úgy fogalmaz, hogy Kaffka „férfiak áldozata lesz, hiszen férfi-rögeszme, a háború öli meg".[5]

Az 1914-es cikk stílusa, hangütése a bibliai tematikájú Kaffka-novelláké – a mondanivaló azonban nagyon is kortárs. A századelő feminista törekvéseinek már jóval a háború előtt kitüntetett pontja volt a pacifizmus, a háború minden formájának elutasítása, nem pusztán morális illetve érzelmi alapon, hanem sokkal inkább gazdasági és politikai érvek mentén. A magyar sajtóban ezeknek a gondolatoknak leginkább a két legnevesebb feminista lap, A Nő, illetve A Nő és a Társadalom adott teret. Talán nem véletlen Szabó Magda fent idézett kategorikus állásfoglalása, mely szerint a háború férfi rögeszme, hiszen rá nagy hatással lévő gimnáziumi latintanára, Nánay Béla már 1917-ben azt írta, hogy „[a] háború cselekvő alanyai s még inkább szenvedő tárgyai a férfiak", és bár lehet, hogy a háború „természetes ösztön", ezt, éppúgy, mint mondjuk az emberevésre való hajlamot nem támogatni és igazolni kell, hanem nevelés által mielőbb eltüntetni. A férfiak nevelése azonban túlságosan foglya a történelem- és irodalomtanítás által elkövetett romantikus hamisításoknak, amelyek során például Horatiusról nem azt tanulják meg, hogy elmenekült az ütközetből, hanem azt az idősebb kori idézetet, hogy „édes és szép dolog a hazáért meghalni". Az irodalomtanítás „szintén a katonai célt szolgálta. Harcias történetek, hősökre babért fonó költemények foglalták le e nevelés javát." Sőt, fejtegeti Nánay, a testnevelés is ennek szolgálatában áll a fiúknál: katonai rendgyakorlatok, katonai drill „teszik őket engedelmes hadi objektumokká. A fiúkba már itt belecsepegtetik az előítéletet: katonává kell lennie, mert erejét ott fejtheti ki. Felébresztik benne a hiúságot: tartsa magát olyan legénynek, mint a másik. Megbénítják a gondolkozás bátorságát, gyávává teszik a gyávaság vádjával szemben." A fiúk nevelése intézményesítve és többszörösen megideologizálva termeli újra a militarizmust. „Ezt a hipnózist alkalmazzák az irányítók a fiúk nevelésénél, hogy a háborúk engedelmes tárgyai legyenek."[6] A lányok ezzel szemben nem foghatók meg háborús események leírásával és hadi költeményekkel, írja a pragmatikus leánygimnáziumi tanár: a csaták tárgyalását „a leányok unalmasnak találják, mint valami böjti prédikációt. A történelmi nevelés nem ragadja meg a leányok hiúságát, nem kelt fel bennük vágyat a rossz versekben és beszédekben magasztalt hősi név után", a nő „természetének megfelelő eszme" a békére nevelés, a harc ütötte sebek begyógyítására, a béke fenntartására, az emberi „kultúrközösség nemzetek felett álló eszméjének" megismerésére ösztönzés. (Még egyszer: nem valamiféle leegyszerűsített, a nőket „békeangyalként" sztereotipizáló előfeltevés alapján. Nánay szerint a fiúk nevelésének is így kéne történnie, de ezt akkor – a világ-

5 Szabó Magda, *A zarándok-anya: Kaffka Margit*, Kritika, 1987/12, 20.
6 Nánay Béla, *A nőnevelés a pacifizmus szolgálatában*, A Nő, 1917/6, 85.

háború kellős közepén – esélytelennek látja. A lányok nevelése viszont eleve kevésbé érdekli a fiúkra összpontosító és férfiközpontú társadalomban gondolkodó döntéshozókat, így itt könnyebb változásokat bevezetni.)

A továbbiakban Nánay racionálisan levezeti, miért magától értetődő állapot a nőknél a háború gyűlölete (címszavakban: apa nélkül felnőtt lányok, testvérüket, férjüket elvesztők, nyomorék társat visszakapók fájdalmai, a háború következtében felborul a nemek aránya, ezért a nők „társadalmi értéke" csökken stb.), és így a nők érdeke a háború elkerülése. Ezt csak erősíti, hogy az utódok életét is többre értékelik a nők, írja Nánay, hiszen fizikailag összehasonlíthatatlanul közelebbről érinti őket ez a kérdés a férfiaknál. Bár előfordulnak militarista nők és anyák, „akik visszariasztó ízetlenséggel viseltek ékszert, amelyen ilyen felírás hivalkodott: »én is feláldoztam fiamat a hazámért«, ez inkább kivétel, annak ellenére, hogy szellemeskedők meg szokták jegyezni, hogy a nők egyáltalán nem békeszeretők, hiszen „akiknek szavuk volt a világpolitikában, egy cseppet sem viselkedtek békésen". Ebben már a megoldás is benne van: akiknek szavuk volt. „Mint a férfiak, úgy a nők között is *csak* azoknak volt szavuk, akik háborút akartak", emeli ki Nánay,[7] hangsúlyozva, hogy a nyilvánosság és különösen a politika terei igencsak lejtenek a hegemónia irányába.

A pacifizmust és a feminizmust hasonlóképpen szoros rokonoknak látja a keresztényszocialista Giesswein Sándor is. A demokratizálódástól elválasztthatatlannak látott társadalmi modernizáció elkötelezett híveként, a nacionalizmus és az antiszemitizmus ellenzőjeként 1922-ben (!) még azt is leírja, hogy a nemzetet ősi és természetes, megkérdőjelezhetetlen alapként kezelő nacionalizmus (tehát nem a nemzet gondolata általában!) a 19. századdal és a modernizációval születik:

> „Míg azelőtt senki nem ütközött meg azon, hogy az államnak többféle nyelvű és nemzetiségű és emellett egyenjogú polgárai voltak, egyszerre csak az az ideológia hipnotizálta az embereket, hogy egyrészt az egy nemzethez tartozó embereknek egy államban kell tömörülniök, másrészt pedig egy állam polgárainak egy és ugyanazon nemzethez kell tartozniok és egy nyelvet kell beszélniök.
> *Amiként azelőtt a más vallásút eretneknek tekintették, úgy lett most a más nemzetiségű államveszélyes idegenné vagy legalább másodrendű, tűrt állampolgárrá.* Így volt ez Európa-szerte kisebb-nagyobb mértékben, csak egy kisded köztársaság, a demokratikus szellemű Svájc volt az egyedüli állam, mely a nemzetiségi kérdést méltányos és igazságos módon megoldotta, úgy, hogy egész területén a német, francia, olasz és latin nemzetiségű egyenjogú svájci állampolgár lehet, anélkül, hogy nemzeti voltából egy szemernyit veszítene."[8]

7 Uo., 86.
8 Giesswein Sándor, *A zsidókérdés patológiája (A zsidók útja. Írta Bíró Lajos, Pegazus kiadás 1921.)* Nyugat, 1922/17–18, 1041. [Kiemelés tőlem – R. O.]

1914-ben *Pacifizmus és feminizmus* címmel arról ír A Nő című lapba, hogy e két fogalom egyként a társadalom, a gazdaság és a politika szinkronizálását megkövetelő, illetve magával hozó modernizáció velejárója: abból a törekvésből származik,

> „hogy társadalmi intézményeinket a jelen gazdasági élet követelményeihez alkalmazzuk. Ami régebben természetes és igazságos dolog volt, az lehet ma szociális szempontból a természetes fejlődés akadálya és igazságtalan. Azért iparkodunk tőle szabadulni és az anachronisztikus intézmények helyébe szinchronisztikus intézményeket ültetni."[9]

A nők szerepét a béke megteremtésében Kaffka és Nánay Béla idézett gondolataihoz hasonlóan az utódféltés, pontosabban (és kevésbé fennkölten) az utódokba fektetett mérhetetlen (női) fizikai, lelki, szellemi energia pazarlásától való óvás alapvetően racionális vágyával magyarázza. Felidézi az amerikai Julia Ward felhívását a világ anyáihoz az 1870-es évekből, a porosz–francia háború idejéből:

> „Nekem az egész háború a barbarizmusra való visszatérésnek tetszett, mert az egész dolgot vérontás nélkül el lehetett volna intézni. Az a kérdés merült föl előttem, miért nem avatkoznak bele az anyák, hogy annyi emberélet elpocsékolását megakadályozzák, hisz ők viselik és érzik az emberi élet árának fájdalmát."[10]

Az igazság az, hogy az anyák bizony felszólaltak: Bédy-Schwimmer Róza, a lap szerkesztője már egy 1909-es, igen szarkasztikus hangvételű, *A férfiasság csődje* című cikkében beszámol erről (A Nő és a Társadalom című lapban). Bosznia-Hercegovina annektálása és az ennek nyomán fenyegető háborús konfliktus kapcsán azt írja, hogy

> „e háborúnak a lehetősége, az elpocsékolt százmilliók, a háborútól való rettegés nyílt és eltitkolt kínjai, mindaz az anyagi és erkölcsi kár, amelyet az osztrák–magyar–szerb konfliktus eddig okozott, csupán a túltengő férfiasság számlájára írandó. Durván magához ragadni, amit szépszóval barátságosan is megszerezhet: ezt a férfias tempót gyakorolta a Monarchia, amikor Bosznia-Hercegovinát nem kérte el megbízóitól, akik készségesen oda adták volna neki, hanem önkéntesen annektált. Hogy ezért a férfias bátorságért 55 millió fájdalomdíjat fizettünk a töröknek, legfeljebb a férfiasságnak e mértékéért nem lelkesülő női adófizetőknek fájhat. A Monarchia férfias bátorsága, hogy ne tüzelte volna a bátor rácokat hasonló vitézségre?"[11]

9 Giesswein Sándor, *Pacifizmus és feminizmus*, A Nő, 1914/10, 198.
10 Uo.
11 Bédy-Schwimmer Róza, *A férfiasság csődje*, A Nő és a Társadalom, 1909/4, 51.

A lapok háborúpárti retorikája valóban erre az érvelésre támaszkodott: „közéje kell csördíteni a rácnak, hadd tudja meg, hogy az egér nem csiklandozhatja büntetlenül az oroszlánt. Egységes a közvélemény, hogy meg kell indítani a háborút", idézi Bédy-Schwimmer Róza leplezetlen undorral a hatásvadász, és az ország 10 milliós női lakosságának véleményét figyelmen kívül hagyó szlogeneket. Kérdés persze, hogy valóban megkapta-e volna a Monarchia „szépszóval" Szerbiát, de Bédy-Schwimmer sarkosan megfogalmazott mondanivalójának lényege nem is ez. Sokkal inkább az, hogy véleménye szerint a konfliktusok háborús „rendezése" nem szükségszerű, az pusztán az irracionális, más körülmények között törvény és erkölcs által tiltás alá helyezett ösztönkiélések megideologizált követelménye, a társadalmi sokféleséget semmisnek tekintő, azt egy meghatározott ideológia érdekeivel azonosító (és az egyéb érdekeket „nemzetárulásnak" minősítő) mobilizálás stratégiai eszköze. A nők ugyanis például valóban nem akarták a háborút, legalábbis amennyire ezt lehetőségük nyílt formálisan, azaz politikailag érvényes módon, képviseletileg is kinyilvánítani; a politikai nyilvánosság számukra engedélyezett eszközeivel (ne feledjük: adót ugyan a nők is fizettek, de választó- és szavazati joguk még nem volt) tiltakoztak is. Tizenhét nőszervezet fogott össze és írt tiltakozó sürgönyt a királynak azzal, hogy utalja a háborúról való döntést a hágai nemzetközi bíróság elé, és kívánságukat érdemben tárgyalja meg az országgyűlés is. Bár akadt egy képviselő, aki felvállalta az interpellációt, „a nők felfogása, érdekeik érvényesítése és a kormányzás tényleges iránya közt fennálló ellentét sohasem jutott élesebben kifejezésre, mint abban a cinikus megvilágításban, melybe a miniszterelnök és a parlament helyezték a nők állásfoglalását", írja keserűen Bédy-Schwimmer.[12] A szónok (Mezőfi Vilmos) háborúellenes logikára támaszkodó, racionális és gazdasági érveit (ismét csak címszavakban: rengeteg véráldozat, az ipar és a kereskedelem megrogy, munkanélküliség lesz, éhínség, nem nyerhetünk, mert ha nyerünk is, Szerbia nem tud fizetni, mindent összevetve könnyelműség egy ilyen háborúba belemenni) félresöpörte a „micsoda sértés", a „mi nem félünk a szerbektől" közbekiabálások sora, míg végül maga Wekerle „vágta oda az igaz férfi bátor hangján: »Én azt hiszem t. képviselőház, hogy azon a hangon, amelyet a t. képviselő úr használt, talán az általa említett asszonyi gyűléseken lehet beszélni, de külügyi kérdéseket ilyen hangon tárgyalni nem lehet«", idézi a jegyzőkönyvet Bédy-Schwimmer Róza.[13]

Végül idézzünk fel még egy hasonló gondolatmenetet a demokratizálódás, a modernizáció és a feminizmus szoros összefüggésével kapcsolatban:

> „A nő teljes emancipációja ugyanis csak demokráciában mehet végbe. A feltörekvés szabadsága s a társadalmi emancipációhoz vezető politikai eszközök, elsősorban a választójog, a demokratikus fejlődés nélkül elképzelhetetlenek.

12 Uo., 50.
13 Uo.

> A nő felszabadítása egy olyan demokráciát követel, amelyben a nő is kivívhatja a maga helyét. Mindennemű elnyomott társadalmi réteg mozgalma, nőmozgalom ép úgy, mint munkásmozgalom, csak a demokrácia levegőjében kaphatnak erőre. S a demokráciai erő teljes kialakulása lehetetlen, ha valamely társadalomban a militarisztikus irányzatok kerekednek felül,"[14]

szögezi le a szociáldemokrata Rónai Zoltán. Rónai a nőkérdés és a pacifizmus kapcsolatát már élesen elválasztja a hagyományos „a nők az élet átadói és őrzői"-diskurzustól, és tisztán logikai, racionális és társadalomtörténeti érveket alkalmaz. A militarizmus gazdasági szempontból is ellenérdekelt egy erős demokrácia kialakulásában: a hadi kiadások emelését kívánja a szociális és kulturális kiadások ellenében. A nő pozíciója egy militarista társadalomban minden szempontból leértékelődik, írja: ő fegyvertelen – tehát kiszolgáltatott és elnyomott; a társadalmat a harcos jutalmazásának gondolata szövi át (úgy a szimbolikus, mint a valóságos harcosé) – a nő nem harcos, tehát háttérbe szorul szimbolikus és reális tőke szempontjából is; a családi élet hangsúlytalan, fenntartása, terhei háborúban kizárólag a nőre hárulnak; háborúban óriási mértékben megnő a prostitúció szerepe, ami még alávalóbb helyzetbe hozza a nőt (akár prostituált, akár nem); háborúban nem az emberek minősége, hanem a mennyisége számít. A nő legyen „szülőgép", a gyereknevelés ehhez képest mérhetetlenül leértékelődik; a háború csökkenti a férfiak számát – a nőkből keletkező „túlkínálat" ismét „értékcsökkentő" tényező. Rónai végkövetkeztetése ezért egyértelműen az, hogy a pacifizmus, a demokratizálódás, a női egyenjogúság illetve a feminizmus, valamint a társadalmi-gazdasági fejlődés között olyan összefüggés van, melynek minden tagja kölcsönösen feltételezi a másikat – és amelyek összeegyeztethetetlenek a militarisztikus társadalmak működésével, így az ilyen társadalmak mindent el fognak követni az előbbi összefüggés realizálódásának megakadályozására.

2. Az „elhibázott egzisztenciák" – a modernizálódás elkötelezettjei

Kaffka Margit háború alatt megjelent publicisztikai írásai tökéletesen illeszkednek ebbe az eszmei kontextusba, és logikus folytatásai háború előtti írásainak is. Megközelítésmódja, motivációja, „módszere", ha lehet így nevezni, ráadásul ugyanaz, mint irodalmi alkotásai esetében: pontos, a dolgokhoz a lehetőségek határáig közel menő, minuciózusan részletes megfigyelés. A szem, a tekintet Kaffka művészetének középponti metaforája, de az aprólékos megfigyelés, a végsőkig felfokozott érzékelésre törekvés egyben a megértés egyetlen általa elfogadott útját is jelenti. A *Dialógus* című írás (melynek fiktív kerettörténetében egy természettudós férfi próbálja a kívülálló, laikus, mikroszkópba életében először pillantó nőnek elmagyarázni a tudományos

14 Rónai Zoltán, *Pacifizmus és a nő felszabadítása*, A Nő, 1916/1, 9.

megfigyelés célját és mikéntjét) talán a legvégletesebb példája Kaffka publicisztikai eljárásának, amely a kommentáló-véleménymondó tárca műfajához áll a legközelebb. Konkrét helyzetekbe illesztett mondanivaló, aprólékos, önmagában és önmagáért, az „elsődleges" tartalomnak köszönhetően is szórakoztató és elgondolkodtató leírás jellemzi ezeket a szövegeket, melyek ugyanakkor gyakran allegorizálnak is: Kaffka soha nem von direkt párhuzamot a leírtak és a mellékesen megcélzott visszásságok, társadalmi sajátosságok között, mégis annyira közel viszi olvasóját az érzékeltetni kívánt hasonlóság meglátásához, hogy annak ne maradjon más lehetősége mint az „éppen olyan, mint" kimondása és a kritizálni, felmutatni kívánt helyzet problematikusságának érzékelése.

Kaffka azonban mégiscsak író: a megfigyelés és a leírás nála mindig elsődleges, és ez biztosítja, hogy a felsejlő allegória soha nem rombolja le a mondanivaló komplexitását. A társadalmi modernizáció és a demokratizálódás oldalán való egyértelmű elkötelezettsége mellett és annak ellenére, hogy kimondja, a tudatosítás munkájához, a kritikus szemlélet hasznosíthatóvá tételéhez és az ehhez elengedhetetlen társadalmi szolidaritáshoz, e „lelkes dolgokhoz", ahogy írja,[15] „lelkesültekre" van szükség, soha nem hagyja el az önreflexív pozíciót, ahonnan rálátni önnön lelkesültségének *választott* és emiatt mindig egyedi, a jelenségek ellentmondásosságát, végtelen változatosságát, a nézőpontok sokféleségének lehetőségét soha nem elfedő, kontingens voltára. Számos példát hozhatnánk ennek illusztrálására az *X harctéri ápolónő* főszereplőjének leírásától (amely nem idealizálja a háború következtében végre társadalmilag önállóvá, önmaga eltartására képessé és jogosulttá váló, ennek következtében azonban meglehetősen önelégülten, lekezelően és szűk látókörűen viselkedő, bár a harci ideológiától immár magát függetleníteni tudó hősnőjét) a *Vasúton* önállóvá, férje bevonulása miatt gyermekei eltartójává lenni kényszerülő, tőkehússal feketéző nőalakjáig, aki kivívja a vonat kispolgári közönségének csodálatát talpraesettsége és üzleti érzéke miatt – ám akivel a szöveg nem azonosul egyértelműen, de nem is utasítja el. A narrátor pozícióját minden esetben köztesség jellemzi: a jelenségeket, változásokat mindig egy folyamat részének láttatja, és mindig csak a megelőző állapothoz képest értékeli. Egy olyan világ, amelyben több embernek van lehetősége boldogulni és előrehaladni, jobb, mint egy olyan, amelyben emberek nagy tömegei ab ovo el vannak zárva és tiltva az efféle lehetőségektől, és ebben az összefüggésben az ellenszenves fizetett ápolónő vagy a társadalmi átalakulás meglehetősen ijesztő dimenzióit feltáró húsüzér asszony mindenképp előrelépés a korábbi állapotokhoz képest, ha nem is tökéletes megoldás, sugallják ezek az írások. A narrátor bemutatja az adott helyzet problematikusságát, veszélyeit, nem ideologizál és idealizál, de egyértelmű értékpreferenciáit sem rejti véka alá: a kritika struktúrája soha nem a 'jó/rossz', hanem az 'x jobb, mint y' formáját

15 Kaffka Margit, *Lelkes dolgoknak lelkesültjei* = K. M., *Az élet útján*, i. m., 397–398.

ölti. Az aprólékos, alapos mérlegelés pedig mindig ugyanarra az eredményre vezet: a társadalmi modernizáció jobb, mint annak hiánya, netán ellentéte.

Mindez azonban nem azt jelenti, hogy adott esetben ne támadná vitriolos élességgel az embertelennek, irracionálisnak és károsnak érzett hegemóniát, és ezekben az esetekben érvei ugyanazok, mint a fent idézett baloldali, pacifista, a társadalmi modernizáció iránt elkötelezett politikai irányok képviselőinél olvasott érvek. Fontosnak tartom kiemelni, hogy nem elegendő annak kötelességszerű megjegyzése, ami a korábbi Kaffka-szakirodalomban történelmi okok miatt gyakori, nevezetesen hogy „Kaffka szimpatizált a baloldali, a társadalom átalakulását sürgető politikai erőkkel", ám „a forradalom szükségszerűségének gondolatáig nem jutott el", még akkor sem, ha a szövegek szoros olvasását követően hasonló következtetésre kell jutnunk. A marxista ideológia követelményeinek különböző okok miatt megfelelni kívánó-kényszerülő irodalomtörténet-írás ugyanis azzal, hogy a kommunizmus (később: a szocializmus) politikai metatörténetébe ágyazta az irodalom történetét és ezen belül Kaffka munkásságát is, egyfelől – puszta politikai jelszóvá változtatván – kiüresítette a Kaffkánál is hangsúlyosan jelenlévő, baloldali jellegű társadalomkritika elemeit, másfelől stigmatizálta azokat. Így mindenekelőtt a társadalmi modernizáció bonyolult összefüggésrendszerét, melynek lényeges része volt a pacifizmus, a társadalmi rétegek és nemek egyenjogúsítása, a nacionalizmus kritikája és sok más, ma e stigmatizáció miatt szinte felvethetetlenné vált kérdés. Ezek a problémák ugyanakkor a századelő magyar közgondolkodásának és irodalmi életének középpontját képezték, és elemzésük, újra-leírásuk nélkül kérdéses, hogy alkothatunk-e érvényes képet akár irodalomtörténetileg is erről a mai irodalomszemléletünk számára kiemelten fontos, hagyomány- és kánonmegalapozó időszakról.

Itt nincs mód részletesen tárgyalni Kaffka erőteljesen kritikus írásait, különösen pedig tágabb kontextusba helyezni azokat, ezért ismét csak egy-két példára szorítkozom.

Általában jellemző, hogy Kaffka szívesen él a szabad függő beszéd eszközével, aminek publicisztikai funkciója a korábban említett allegorizálásával rokon (sokszor pedig együtt van jelen a kettő). A *Glosszák* orvoskongresszusának szónoka, az *Asszonyzsúr* szabadságolt katonaorvosa így módot ad az írónak arra, hogy a társadalom előtt álló feladatok elképesztő méretei miatti kétségbeesésének, illetve kételyének is hangot adjon. A *Glosszák* beszélőjét „hallgatva" a narrátor a társadalom tudatos modernizálásának összetett problémáját érzékelteti:

> „Hiszen ez a mesebeli Együgyű Szőnyeg; ha akármelyik csücskét, virágát megfogom, emelném: nem lehet magában; a többi is jön vele. Hiszen itt akkor mindent, mindent reformálni kell, megváltoztatni... vagy tán megszüntetni, újraépíteni. [...] És feltéve, hogy lehetne egyenkint, szép sorjában, a keretek meghagyásával, a rendszer megmaradásával (tán építtettek már úgy is), de *miből*, Úristen, miből. Mennyi milliárdba kerülne; ezt nem számította össze senki a kongresszuson, és nem ajánlta komolyan, hogy honnét vegyük? A „csak egy virágszálat" jótékony bazárból talán? Olyan óriási áldozatok, olyan mérhetetlen pénz kellene, amennyiből talán egy egész esztendős, nagy világháború kitellenék minden ágyústul, mundérostul, katonástul."[16]

A narrátor retorikai eljárásának alapeleme az irónia, mellyel egyszersmind meg is kérdőjelezi mondanivalója igazságát. Valóban olyan elképzelhetetlen-e akár a programszerűen végrehajtott modernizáció? Vagy pusztán arról van szó, hogy a rendelkezésre álló forrásokat elviszi a háború, illetve az a mechanizmus, amely a háború előidézésében és fenntartásában érdekelt?

Hasonló a *Cselédek nélkül* című cikk gondolatmenete is, ezúttal direkt publicisztikai stílusban, nem álcázott elbeszélésként. A háborús helyzet kapcsán (amikor is nem lehet cselédet kapni) annak beláttatását tűzi ki célul a beszélő, hogy a cselédek tulajdonképpen csak az elavult, elmaradott társadalmi berendezkedés, mindenekelőtt pedig a nők e társadalomban elfoglalt helye miatt tűnnek a polgári háztartások számára nélkülözhetetlennek. A hétköznapi háztartási trükkök „egyenjogúsító" (és nevelő) hatásától indulva egyre nagyobb ívű reformképeket vázol fel, és mindennek a női egyenjogúság képezi az alapját. A fizetetlen, lélekölő háztartási rabszolgamunka, amely a társadalom alappillérének látszik, valójában nem kell, hogy mindennek alapját képezze, sugallja Kaffka. A munkát vállalni kényszerülő vagy dolgozni kívánó nők tehermentesítésének bizonyos területeihez, mindenekelőtt a csecsemő-, illetve gyermekgondozás támogatásához persze pénz kellene,

> „de miből, miből, miből? – sziszeg rám a kérdés. Mikor jut az emberi közösség munkateljesítményéből ennyi költség, ennyi gondviselet, jólét és egészség – a csecsemőknek? »De hiszen *ez takarékosság az emberi erőkkel*!« – Mindegy! Gebedjenek meg az erők, kivált az asszonyi erők; puskaporra, ágyúra, tőrre, méregre, emberfogó vascsapdára kell ezen a mai világon – amit a föld, a lég, az ég, a bánya, a gép, az állat s az ember ereje, munkája kitermel."[17]

A helyzet abszurditását itt is az irónia érzékelteti. Az áttételesebb témájú cikkekben is megszólal a társadalomkritikus, demokrácia- és modernizációpárti hang. A Fővárosi Könyvtárat ért támadások ellenében írt cikk konklúziója például épp azt emeli ki, hogy „minden egyszerű ajánlott levelet postára adnom Magyarországunkon mindig nehezebb volt, több utánajárással, várakozással, nyeléssel, több indolencia és bürokrata gőg elviselésével járt – mint tíz könyvet kivenni a Fővárosi Könyvtárból", ahol

> „mindig volt, aki szívesen, serényen, tudással útba igazítson, s azzal a nyugati udvariassággal, mely mindenkinek egyformán kijár, személytelen, nyu-

16 Kaffka Margit, *Glosszák* = K. M., *Az élet útján*, i. m., 335.
17 Kaffka Margit, *Cselédek nélkül* = K. M., *Az élet útján*, i. m., 394.

godt, kötelességszerű s nem tolakodó, s melynek szívós és kitartó gyakorlása tán megbirkózhatna nálunk az úton-útfélen lökdösődés, a bárdolatlan presztízskérdés s a közönséggel szemben való hűbérúri (vagy szolgabírós) gőg csúf szellemével."[18]

Az *Apró hősködések* pillanatfelvétele ehhez hasonlóan az olyan kicsiségekben is megnyilvánuló rossz társadalmi beidegződéseknek az egész társadalom állapotáról árulkodó voltát mutatja fel, mint egy egyszerű sorban állás, illetve tolakodás kezelése.

„Beszélhettem volna én itt a nagy, művelt, nyugati nemzetek utcai vagy ügyesbajos közönségének nagy, szuggeráló tömegerejéről, mely ily aprólékos fegyelmezettségben nyilvánul; hogy miképp állnak ott össze, mint egy ember, érdekeltek, jelenlevők és kívülállók, rögtön és a legcsekélyebb jogsérelem miatt; s mint nevelik egymást és önmagukat csökönyös következetességgel arra, hogy mindennapi életük vitele könnyebb, egyszerűbb, finomabb és zavartalan legyen,"

de mégsem szól: „Gyönge voltam, szánom-bánom; nem vagyok igazi apostol jellem, bizony. Én egymagamban úgyse győzném; hiába! Segítsenek!..." – fordul a fiktív beszédhelyzetben az olvasóközönséghez, tágabb értelemben a társadalom egészéhez,[19] érzékeltetve, hogy valódi demokratizálódás, polgárosulás, modernizálódás csak alulról, az egyéntől, tudatos egyéni belátások és döntések során születhet meg, máshogyan nem – enélkül minden reformtörekvés talajtalan és eredménytelen marad.

3. Apróságok

A dolgozat elején idézett *Imádkozni próbáltam* című szöveg kiinduló témája meglepőnek tűnhet: nem a háború hétköznapi rettenete, a pusztulás, a hiány, az éhség, az elszakított családok, párok, a megnyomorított emberek fájdalma a beszélő keserűségének origója. A különbözés, a sokféleség kétségbevonása, erőszakos felszámolása az, ami a háborúban az emberiség szempontjából számára a legkiábrándítóbb. Kaffka számára az emberséget az emberiség végtelen változatosságban megnyilvánuló voltának egysége, nem pedig egyformasága jelenti. Rokon ez a felvilágosodás humanizmusával, Herder kulturális különbözőségeken keresztül realizálódó tökéletesedés-eszméjével, de a századelőn és a két világháború közt az államkatolicizmussal szemben megfogalmazódó „ellenzéki" kereszténységkép, a ‹katholikosz› eredeti jelentéséhez ragaszkodó egyetemességfogalom hasonlóképpen az egyedi életutakon, egyéni,

18 Kaffka Margit, *A könyvek ügyéhez* = K. M., *Az élet útján*, i. m., 390.
19 Kaffka Margit, *Apró hősködések* = K. M., *Az élet útján*, i. m., 323.

összemoshatatlan különbségeken túli összekötő erőben látta az emberség (és az erkölcs) alapját (gondolhatunk például Babitsra, Giesswein Sándorra vagy akár Slachta Margitra is). Az empátia, a szolidaritás, a tolerancia jelenléte, de legalábbis az intolerancia hiánya az, amit Kaffka az emberi fejlődés lényegének tart, még akkor is, ha számos alkalommal kételkedik abban, van-e, létezik-e valójában egyetemes emberi fejlődés, vagy legfeljebb csak egyéni értelemben lehet ilyesmiről beszélni. A különbözés, a differenciálódás emellett a tudatosodás útja is, és épp a tudatossá válás jelenti a gyógyulást, a fejlődést (e gondolat a pszichoanalízis hőskorában talán nem meglepő – egyébként hasonló a kiindulópontja többek közt Schöpflin Aladár különbözőséget, sokféleséget ünneplő, azt a fejlődés legszebb jelének tartó irodalom- és kritikafelfogásának is). Az egyformaság egysége nem tud magáról, így kiszolgáltatott és veszedelmes, szemben a különbözőség egységével, mely tudatos, és tudatosult voltában toleráns. „Mily gyönyörűen különböztünk már egymástól mi, milliónyi »egy«-ek; mily millióképp tükröztük arcodat! [...] *Tudtunk* magunkról a másoktól különbözésben. – Lám, most mindegyiked egyforma gúnyában, egyforma lépéssel jár végtelen és puszta utaidon, és egyforma szóra engedelmesen robbant gyilkos felleget más ifjú fiaid élete felé", írja Kaffka.[20]

Ezek alapján talán érthetővé válik az az elsőre furcsának tűnő gondolat, hogy a háborút nem a különbözőség, a szembenállás, a másféleség, hanem épp ellenkezőleg, az egység, az azonosság tragédiájaként éli meg. A modern egyéni identitás az individuális különbözés tudatosulását jelenti számára: maga a különbözés tudata az, ami megteremti az elhatárolódást, nem pedig fordítva – nem az elhatárolás teremti meg a különbözőséget. Épp ellenkezőleg, a *valamitől* való elhatárolás, a *valamiként* való meghatározás, a *valamihez* sorolás egységet teremt, és az etikus döntéseket lehetővé tévő egyéni tudatosság (és felelősségérzet) elhomályosítását, felfüggesztését – végső soron pedig agresszió és kegyetlenséget. Az erkölcsi tabuk folyamatos, sorozatos megtörésére kényszerített katona, életét féltve, megadja magát a parancsnak, feladja erkölcsi integritását: „Megadja magát, – ez a legjobb, – s próbál az életnek örülni. Részvét elől becsukja szívét, egy gondja van: »Ma még élek!« Síratlan temet bajtársat: »Ez hűlt ki szegény ma, nem én!«", írja Kaffka a *Záporos, folytonos levél*ben. Ez a jelenség az, amit a pszichológia kompartmentalizációnak nevez.[21] Ez az eredendően tudattalan kognitív védelmi mechanizmus az, ami működésbe lép, ha az egyénben ellentmondásos értékek, egymást kizáró gondolatok, hitek hatnak, kognitív disszonanciát vagy mentális diszkomfort-érzést okozva. A kompartmentalizáció segítségével e konfliktuózus gondolatok

20 Kaffka Margit, *Imádkozni próbáltam*, i. m., 305.
21 Vö. pl. D. L. Smith, *Less Than Human: Why We Demean: Enslave and Exterminate Others*, New York, NY: St. Martin's Press, 2011; J. S. Thomas, C. P. Dizfeld, C. J. Showers, *Compartmentalization: A window on the defensive self*, Social and Personality Psychology Compass, 2013/7, 719–731.; Abe Kenji, *Compartmentalization and Dehumanization as One of the Root Causes of Today's Global Concerns*, European Journal of Academic Essays, 2014/1 (11), 18–26.; C. Rozuel, *The moral threat of compartmentalization: Self, roles and responsibility*, The Journal of Business Ethics, 2011/4, 685–697.

egymás mellett tudnak létezni anélkül, hogy veszélybe sodornák az egyén mentális integritását – olyan módon, hogy letiltódik a kompartmentalizált én-állapotok explicit tudomásul vétele, illetve a köztük való interakció.

A militarizálás lényege a legnagyobb részt tudatosan létrehozott kompartmentalizáció, egy többrészes, többszintű, sokszor nyílt agressziót alkalmazó szocializációs folyamat (emlékezhetünk Nánay Béla fent idézett gondolataira a fiúk korabeli iskolai oktatásáról, de – hogy csak egyetlen közismert példát mondjunk – ha az *Iskola a határon*ban leírt helyzetekre gondolunk, szintén beláthatjuk e gondolat igazságát). Eredményeként olyan személyiség jön létre, mely képes külső vagy belső utasításra idegenként s így ellenségként „beazonosítani" bizonyos embereket vagy társadalmi csoportokat, olyan én-állapotot létrehozva ezzel, amellyel nemhogy összeegyeztethető az embertárssal szembeni részvétlenség vagy kegyetlenség, de az egyenesen erkölcsi kötelességként magasztalódik fel oly módon, hogy közben megmarad a „másik" én, aki otthon, a „mi"-pozícióban szerető apa, odaadó fiú, művészi hajlamokkal megáldott orvos stb. E bonyolult folyamat tárgyalása természetesen nem feladata a jelen dolgozatnak, annyit azonban fontos megjegyezni, hogy tudatosan előidézett kompartmentalizáció természetesen nem csak háborús helyzetben létezik, illetve pontosabban a tudatosan előidézett kompartmentalizáció az, ami – többek közt – előidéz(het)i a háborús helyzetet *is*. (Ez az idegenségképző stratégia számos ideológia fontos része, például a nacionalizmusé, a rasszizmusé, az antiszemitizmusé, a günofóbiáé, a vallási fundamentalizmusé stb.)

Kaffka a háború abszurditását azáltal mutatja fel, hogy tudatosan elvet minden olyan ideológiai momentumot, amely az effajta különbözésgyártást, az erkölcsi érzék és az egyéni tudatosság felfüggesztését megkövetelő kompartmentalizációt támogatja. Az eszköz ebben az esetben is a részletes leírás, a mikroszkopikus pontosságra törekvő megfigyelés, mely igyekszik érzékelni és rögzíteni azt is, ami prekoncepciójába beleillik, és azt is, ami nem.[22] Legkézenfekvőbb példa erre *Ime – Ember!* című írása, amely pici, abszurd történetcsírákat tartalmaz: a magyar főhadnagy önkéntelenül tüzet ad egy ellenséges orosz bakának, mert a helyzet, „a megszokottság régi, köteles, gépies mozdulatát" hívja elő belőle, mert „mióta a világ, férfi férfinak, dohányos dohányosnak így nyújt »tüzet« [...] és tán ebben van az egyedüli demokrácia" (Kaffka 1916/1972, 317–318); egy német katona nem bírja el a csomagjait, mire egy leszerelt orosz odamegy, segít neki megigazítani azokat. A közösség, a közös katonasors ismerős nehézségeinek szolidaritását a narrátor szabad függő beszéd segítségével érzékelteti, megteremteni próbálva a törékeny egyensúlyt az érzékelt összetett valóság és a megideologizált, „lám-lám, csak jó az ember"-típusú tendenciózus tartalom közt. A cikk zárlata épp arról szól, hogy emiatt nem lett költemény egyetlen ilyen emlékből sem: a verses forma, még a szabadvers is túlságosan megemelte volna ezeket az „egyszerű kép, látvány, kis jelenet, véletlenség" formájában érzékelt valóságdarabokat.

22 Ld. impresszionizmus és természettudományos megközelítés rokonsága a századelő kritikájában.

Kaffka publicisztikájának reménybeli további vizsgálata során nem hagyhatjuk figyelmen kívül a használt/formált nyilvánosságtér tematikai és formai sajátosságait sem. A sajtóműfajokkal szorosabb kapcsolatban lévő írások esetében különösen indokolt a szövegközeli, kontextualista, a társadalmat kultúraként, illetve kommunikációk rendszereként felfogó megközelítés. Ennek jegyében pedig vizsgálandó az is, hogy a Kaffka kapcsán felidézett baloldali, demokratikus, jogérzékeny és pragmatista elkötelezettség miféle modernséget képzelt el, miket látott a társadalmi modernizálódás leglényegesebb vonásainak, és (adott esetben) hogyan befolyásolta ez a művészet diskurzusait. Ezek a kutatások talán hozzásegíthetnének annak megragadásához is, hogy miképpen lehetséges a művészi autonómia gondolatának fenntartása mellett a megfigyelő korporális és társadalmi realitásának el nem kendőzése, és a (Kaffkához hasonlóan) ebből fakadó érintettségének, megfigyelésétől való elválaszthatatlanságának, és ezáltal felelősségtudatának elkerülhetetlen megjelenítése. Ez pedig, ha úgy tetszik, épp az etikai elem mindig is jelenlevő voltát elfedő kompartmentalizáció tág perspektívát nyitó felszámolását jelenti a tudományos kommunikációban.

III.

(avantgárd)

Kappanyos András

A HARCI IDEOLÓGIA ELLENSZEREI

Értelmiségi válaszlehetőségek az első világháborúban

Közhelynek számít, hogy az első világháború az európai kultúra történetének egyik legjelentősebb vízválasztó eseménye, de ennek a hatásnak a természetét illetően már széttartóak a vélemények. Ha a háborúhoz fűződő várakozások ideológiai tartalmából indulunk ki, merőben más eredményhez jutunk, mint a háború nyomán elősereglő szellemi és politikai mozgalmak vizsgálata alapján. Mindez a háború és a modernség ellentmondásos, paradox viszonyából adódik.

Ahhoz nem fér kétség, hogy technológiai értelemben ez modern háború volt: bár nem az első, de hatásában és kiterjedésében példátlan. Rendszerint a krími háborút tekintik a modern hadviselés első példájának. A történelmi léptékkel meglehetősen közeli napóleoni háborúkhoz képest legszembeötlőbb különbség a terepruhák, a rejtőszínek megjelenése: az új egyenruhák az egyént nem egy közös értékrend által összefűzött csoport tagjává változtatják, hanem egy hatékony gépezet alkatrészévé. A 19. század második felének háborúiban egyre jelentősebb szerepet kapott a technológiai hatékonyság, és egyre kisebbet az egyéni tehetség és hősiesség: az emberi tényező mindinkább mennyiségi kérdéssé vált. Az első világháború a kiterjedésén, a civil lakosságot tömegesen érintő jellegén, valamint a technológiai újítások hihetetlen felpörgésén (légi harc, tengeralattjárók, tank, mérges gáz stb.) kívül az is egyedivé teszi, hogy a hírközlési technológia utolérte a hadviselést: akit maga a háború nem ért el, azt naponta elérték a háború képei és hangjai.

A modernség eszméi azonban nem a háborúk révén hódítottak. Az ipari forradalommal elkezdődött technológiai átrendeződés új lendületet kapott a 19. század második felében, és széles (elsősorban városi) tömegek számára jelentős életmódváltozást hozott. A mobilitás – mind földrajzi, mind társadalmi értelemben – mindennapos tapasztalattá vált. Az élményben nem az volt a megrendítő, ahogyan a dolgok megváltoztak, hanem az, hogy egyáltalán megváltozhatnak. A társadalmi hierarchiában fel lehet törni, vagy alá lehet bukni: a 19. századi realista regényt ez a tapasztalat hívta életre. Az a tekintet, amely az ember világban elfoglalt helyét igyekezett meghatározni, immár nem vertikális, hanem horizontális: nem az örök hierarchia lépcsőire tekint, hanem az idő távlatában elkövetkező változásokra. Ez a szemléletváltozás az utópikus, kollektivista ideológiák térnyerésében látványosan megnyilatkozik.

Ezek az ideológiák csak a háború alatt és után induló népmozgalmakban jutottak jelentős szerephez, a háború elindítása, feltételrendszerének kialakítása jórészt a régi hierarchiákban gyökerező, nemzetállami bürokráciák műve

volt. Az az ellentmondás éleződik ki ebben, amelyet néhány évtizeddel korábban már a világvárossá épülő Budapest, illetve a millenniumi ünnepségsorozat arculatában is tetten érhetünk: a modern technológia historikus ízléssel és avítt társadalomszemlélettel párosul. A háborút jószerével csak a futuristák (és persze a kollektivista ideológiák hívei) tekintették a modernség apoteózisának, a múltat végképp eltörölni hivatott tisztító viharnak. A háborús szituációt létrehozó államgépezetek és az ezeket ideológiákkal kiszolgáló konzervatív értelmiség sokkal inkább az egyedüli normalitásnak tekintett örök hierarchia helyreállításának lehetőségét látta a háborúban: a modern technológia háborús csúcsra járatását tekintették alkalmas eszköznek arra, hogy elejét vegyék a modern ideológia, társadalomszemlélet és ízlés térnyerésének.

Ebben az előadásban azt vizsgálom, milyen válaszokat adott erre az ellentmondásra a progresszív (tehát a modernség hívének tekinthető) értelmiség. Három válaszlehetőséget látok elkülöníthetőnek: a nacionalizmussal szembeállított internacionalizmust, az elgépiesedéssel szembeállított groteszk szemléletet, valamint a heroizmussal szembeállított dekadenciát. Előbb azonban még meg kell emlékeznünk két kevésbé specifikus magatartásformáról. Az egyik a primer, zsigeri háborúellenesség. Ez hosszú és dicsőséges múltra tekint vissza – például Francisco Goya életművében –, és nagyon gyakran alkalmaz groteszk látásmódot, felismerve, hogy a tömeges erőszakos halál – éppen az egyéniség kioltása miatt – nem alkalmas fenséges vagy tragikus esztétikai minőségek hordozására. A másik nem specifikus magatartásforma, amelyet meg kell említenünk, a háború tudatos ignorálása. James Joyce, amikor egy újságíró kérdőre vonta, hogy mit csinált a háború alatt, így válaszolt: „Én megírtam az *Ulyssest*. Hát maga mit csinált?" Ez a provokatív válasz nem pusztán Joyce – amúgy jól ismert – arroganciájának megnyilvánulása, hanem sajátos, a heroizmus színeit sem nélkülöző manifesztum a kultúra magasabbrendűségéről: az az öntudat, amely egy későbbi megfogalmazásban így hangzik: „Én túllépek e mai kocsmán." Ahogyan a primer háborúellenességben megláthatjuk az elgépiesedés groteszk leleplezésének előképét, úgy ez a távolságtartás is rokonságban áll az internacionalista ellenállással, csak általánosabb, kevésbé célzott annál. Tekintsük át most a specifikus ellenállási stratégiákat.

1.

A háborús mozgósítás legfontosabb ideológiai alapját minden oldalon a nemzeti lelkesültség képezte: a nemzethez mint nyelvi, faji és hagyományközösséghez fűző szolidaritás a legfőbb morális mércévé vált. (Vö.: „Mindjárt vitéz, mihelyt magyar" – mondja Petőfi.) Vagyis aki nem osztja az adott politikai álláspontot, sőt nem vesz részt az aktuális cselekményben, az automatikusan kirekeszti magát a nemzeti közösségből. A nacionalizmus kirekesztő logikája nem szükségszerűen áll szemben a modernséggel: erre az olasz futuristák

szolgáltatják a legjobb példát. Ugyanakkor például Magyarországon történelmileg úgy alakult, hogy a modernizáció eszméi és törekvései az előző évszázad során – és már korábban is – a nemzeti önazonosság kifejeződésének útjában álló elnyomó hatalom, azaz Bécs irányából érkeztek, sőt bizonyos esetekben – mint II. József reformkísérleteiben – kifejezetten szemben álltak a nemzeti törekvésekkel. A reformkor legfontosabb jelszava, a „haza és haladás" éppen arra utalt, hogy ezt a két célt, a nemzeti önmegvalósítást és a modernizációt párhuzamosan és összehangoltan kellene végrehajtani, nem pedig kijátszani egymás ellen. A 19. század második felében ennek ellenére döntő befolyásra tett szert a nemzeti konzervativizmus, amely a kulturális modernizáció igényével mégoly bátortalanul fellépő erőket a 20. század első évtizedeiben is – mintegy automatikusan – a magyartalanság, a nemzetietlenség vádjával sújtotta.

Minthogy a háborús propaganda – lényegében Európa-szerte – kifejezetten a nemzeti konzervativizmus és a nacionalista giccs motívumvilágára épült, a háborúval szemben álló értelmiség egyik legfontosabb eszközévé vált a szellemi dezertálás, kilépés a kikényszerített és adottnak vett nemzeti egyetértés kereteiből. Ennek leglátványosabb példáját a zürichi dadaizmus szolgáltatja.

A korábbi 20. századi avantgárd mozgalmak mind konkrét nemzeti kultúrához köthetők, még ha ideológiai bázisuknak nem is része a nacionalizmus. A zürichi dadaizmus azonban megalapítása pillanatától nemzetközi, az alapító atyák – különböző módon és mértékben – mind dezertőrök, akik a semleges és békés városban találtak egymásra. A vezéregyéniségek a katolikus-pacifista német Hugo Ball és a zsidó-frankofón román Tristan Tzara. Szinte belépési feltételnek tűnik a többes identitás, de legszimbolikusabbnak mégis az elzászi Arp személyét tarthatjuk, aki váltakozva használta a *Jean* és a *Hans* nevet. Ő a német sorozás elől menekült Párizsba, ahol a franciák internálással fenyegették: nemigen volt más választása, mint a dezertálás. A mozgalomhoz és a márkanévhez később csatlakozott a művészi hírnevét New Yorkban kivívó francia Marcel Duchamp, a művészi hírnevét Párizsban kivívó amerikai Man Ray vagy a Párizsba akkreditált kubai diplomata fiaként született nyughatatlan világpolgár, Francis Picabia. A gyökértelen pozíciókat természetesen felerősítette maga a háború is, elsősorban az utazás technikai megnehezítésével. Mindez alapot szolgáltatott a *Dada soulève tout* című manifesztum fejlécében olvasható általános deklarációhoz: „E manifesztum aláírói Franciaországban, Amerikában, Spanyolországban, Németországban, Olaszországban, Svájcban, Belgiumban stb. élnek, de nincs nemzetiségük."[1] Ebben a kontextusban a nemzethez tartozás maga vált kínossá, kellemetlen kolonccá, a magasabb rendű világpolgári létmód akadályává. A nemzettől való elszakadás törekvésének legnyíltabb manifesztációi egyrészt a többnyelvű, kollektív költemények, mint

1 1921 januárjában jelent meg, magyar fordítása az Átváltozások 7. számának (1996) belső borítóján olvasható.

például Tzara, Arp és Serner közös műve, *A krokodilfodrász meg a sétabot hiperbolája*, másrészt Ball találmánya, a „szavak nélküli vers", a hazug háborús propagandában kompromittált, létező nyelvek alternatívája, a jelentés nélküli nyelvi utópia.

Kassák Lajosnak és a magyarországi avantgárdnak csak jóval később, a háború után nyílt módja az internacionalizmus személyes megtapasztalására – de pontosabb volna azt mondanunk, hogy a körülmények ekkor kényszerítették rájuk ezt a tapasztalatot. 1915–16-ban még a háborúban álló és győzelmi reményeket tápláló, a nacionalista propagandától átitatott Magyarországon kellett megtalálni a hangjukat. Kassák első folyóirata, A Tett, bár címében Franz Pfemfert berlini expresszionista lapját másolta, indíttatásában a zürichi proto-dada eseményekből is merített, hiszen régi ismerőse, Szittya Emil révén már 1915-ben kezébe került a Mistral egy száma. Tzaráék szervezkedéséről azonban aligha értesülhetett (Szittyával közben súlyosan összevesztek), így saját kútfőből kellett kitalálnia, hogyan tegye láthatóvá az internacionalizmus gondolatát. Ez A Tett tizenhatodik, internacionális számával sikerült. A lap, amely addig csak elvétve közölt külföldi szerzőket, egy teljes számát fordításoknak szentelte, tekintet nélkül arra, hogy az egyes szerzők – vagy pontosabban az állampolgárságukat meghatározó nemzetek – az aktuális frontvonal innenső vagy túlsó oldalán állnak-e. A lapban – Kassák bevezetője után – Libero Altomare, Vaszilij Kandinszkij, Ludwig Rubiner, Emil Verhaeren, Georges Duhamel és Paul Fort versei, Mihail Arcübasev elbeszélése, valamint Nyikolaj Kulbin és Ivan Mestrovic egy-egy rajza szerepelt: az „ellenséges", művészek (azaz az antant-államok polgárai) kétségkívül fölényben voltak a „szövetségesekkel" szemben, noha persze nehéz eldönteni, hogy az addigi teljes életművét Németországban megalkotó Kandinszkijt hová is számítsuk. A magyar hatóságok nem mérlegeltek ilyen finom részleteket: „A Tett című szépirodalmi lap további megjelenését és terjesztését közleményeinek a hadviselés érdekeit veszélyeztető tartalma miatt" a belügyminiszter 1916 novemberében letiltotta.[2] Valószínűtlen, hogy Kassák kifejezetten ezt akarta volna, de az avantgárd művészeti aktusok legfontosabb célját, a közvetlen hatás kiváltását ilyen módon is sikerült elérnie. A brutális reakció, a betiltás ténye mutatja meg számunkra a gesztus valódi súlyát, az internacionalista állásfoglalás korabeli jelentőségét.

2.

A progresszív, humanista értelmiség ellenállásának második igen fontos terepe az elgépiesedés folyamatának felismerése, és az azzal való szembefordulás, többnyire a groteszk eszközeivel. Ez sem új paradigma: a géppel való szembefordulás a luddi tákig visszavezethető, a kapitalista társadalomra jellemző elidegenedés árnyalt bírálata pedig az egzisztencializmusban éri el legmaradandóbb eredményeit. A háború azonban különösen kiélezi ezt a gondolatkört: sohasem látott, pusztító gépezetek egész sora jelenik meg és izgatja a fantáziát. E gépezetek legtöbbjének éppen az a célja, hogy távolból és tömegesen, tehát személytelenül pusztítson: hogy az automatizált folyamatban se a gyilkos, se az áldozat személyes identitása ne legyen többé tényező. Ebben a tekintetben a legerőteljesebb új kép, amelyet a kultúrának be kell fogadnia, az emberi alakját részben még őrző, részben gépezetté vált szörnyeteg, a gázmaszkos katona képe. A gázmaszkhoz kapcsolódó negatív képzeteket később többféle módon próbálták enyhíteni, védőeszköz jellegét hangsúlyozandó, Walt Disney még Miki egeres gázálarcot is tervezett, de a géppé változtatott, egyediségétől megfosztott ember alighanem örökre félelmetes és ellenszenves marad, ahogyan a *Star Wars* rohamosztagosainál is láthatjuk.

Francisco Goya: A háború borzalmai sorozatból

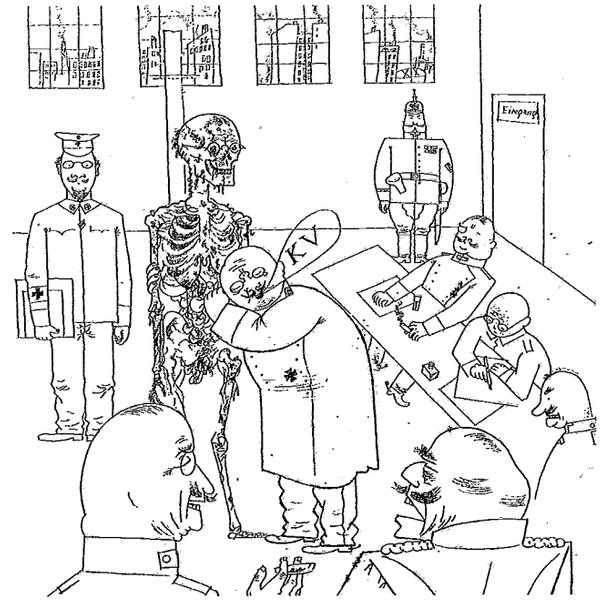
Az elgépiesedett ember képében morális allegóriák is megjeleníthetők. A saját erkölcsi rendjét felfüggesztő, teljes lényét egy külső szabályzórendszernek átengedő entitás – azaz a katona – megszűnik embernek lenni, gépezetté válik. És ugyanígy géppé válik a politikus és a propagandista is, aki kognitív ítélőképességét felfüggesztve folyvást ugyanazokat a szólamokat szajkózza. George Grosz korabeli képei jórészt az előbbi, míg Raoul Haussman munkái az utóbbi összefüggést példázzák, habár olykor nehéz meghúzni a pontos határokat.

2 A betiltó határozatot közli Kassák Lajos, *Egy ember élete*, Bp., Magvető, 1983, II, 304–305.

Otto Dix: Rohamosztag gáztámadásban

A gépezetek többségében – a tankokban, tengeralattjárókban, zeppelinekben – semmiféle antropomorf elem nem jelenik meg, ezek a gépek absztrakcióként hordozzák emberellenes funkcióikat. A korszak képzőművészetében meglepően nagy szerepet kapnak a funkciójuktól megfosztott vagy éppen abszurd funkciókkal felruházott, groteszk gépezetek. A legkézenfekvőbb példa Man Ray *Dancer/danger* címen ismert 1917-es műve, amely mozgásképtelenül összekapcsolódó fogaskerekeket ábrázol: akár az állóháború allegóriája is lehetne.[3] Számos értelmetlen gépet és gépalkatrészt festett ebben az időben Francis Picabia is, gyakran tervrajzok stílusában vagy éppen tervrajzokat felhasználva. De a gépeket, gépelemeket éppúgy megtalálhatjuk Moholy-Nagy László vagy Bortnyik Sándor képein is. Más úton, részben futurista hatásra Angliában a Wyndham Lewis által kidolgozott vorticizmus jutott hasonló eredményekre. Ez a gépkultusz természetesen több forrásból táplálkozik. Nyilvánvalóan hatott rá a futuristák őszinte lelkesedése a száguldás és a hatékonyság iránt, és éppígy jelen lehettek már a későbbi Bauhaus és a konstruktivizmus racionális elvei, de nem feledkezhetünk meg Tatlin III. Internacionálé-emlékművének óriási hatásáról sem. (A berlini dadaisták leghíresebb jelszóplakátján ez áll: „A művészet halott. Éljen Tatlin új gépművészete!") Az emlékművet eredetileg természetesen komolyan gondolták, nem szánták abszurdnak, sőt évekig a szovjetállam reprezentatív, nemzetközi

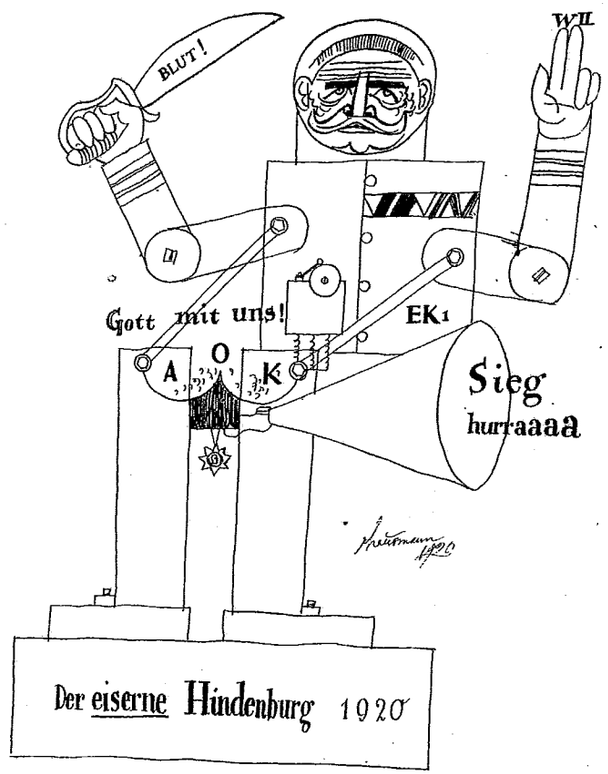
3 Reprodukciója megjelent a Ma 1922/5–6. számának (1922. május 1.) 20. oldalán. Érdekesség, hogy ugyanitt a 31. oldalon Tatlin tornyának rajza látható.



George Grosz: „Alkalmas!"

szimbóluma volt; ám mivel a megvalósításához hozzá sem fogtak, hosszú távon abszurdnak *bizonyult*. Úgy is fogalmazhatunk, hogy technológiai-gazdasági értelemben kezdettől abszurd volt, csupán ennek belátása a későbbi fejlemény. Ebben az értelemben jól illeszkedik a háború és a dada korára jellemző abszurd gépek közé.

A tendencia a korszak kísérleti filmjeiben is megfigyelhető, bár ezek természetesen a háború utáni években készültek el. Viking Eggeling, Hans Richter, Man Ray és Fernand Léger filmjei a húszas évek első felében egyrészt a geometrikus absztrakció mozgóképi megvalósítására törekedtek, másrészt azonban (különösen Man Ray és Léger) olyan ismétlődő gépi mozgások látványvilágával kísérleteztek, amelyek látszólag emberi beavatkozás nélkül, a természeti jelenségek kézenfekvő egyszerűségével álltak elő. Ehhez a filmes módszereken (trükkös vágás, stop-motion) kívül gépi, ipari objektumokat használtak, mint lemezjátszó, prizma és tükrök, konyhaeszközök. Léger filmjének Georges Antheil által komponált zenéje különösen izgalmas: nyolc szinkronizált gépzongorát és szirénákat alkalmaz. Ugyanekkor Eric Satie írógépet, szirénát és riasztópisztolyt iktat a zenekarba. Az emberen túlnövő gépek groteszk ábrázolása később a mainstream filmművészetben is megtalálja a helyét, olyan klasszikusokban, mint Fritz Lang *Metropolis*a, vagy egy évtizeddel később Chaplin *Modern idők*je. Az elidegenedés különösen erős szimbó-



Raoul Haussmann: A vas-Hindenburg

luma, hogy sem Lang, sem Chaplin gyárában nem tudjuk meg, mire szolgálnak a gépek, mit is gyártanak voltaképp.

A groteszk gépek korszakának legjelentősebb, szimbolikus alkotása alighanem Marcel Duchamp „Nagy üveg"-je, amely éveken át, bonyolult kísérleti processzusok, irányított véletlenek sorozataként készült, és a folyamatnak 1923-ban egy – Duchamp által örömmel fogadott – véletlen, az üveg megrepedése vetett véget. A „Nagy üveg" voltaképpen nem egy gépezet ábrázolása, hanem maga válik allegorikus gépezetté, egy abszurd és bonyodalmas kozmogóniai elmélet kivetülésévé. A világot működésben tartó energiák misztikus gépezeteken áramlanak keresztül, amelyeknek csak a nevük antropomorf (például menyasszony és vőlegények), hogy legalább ezeken a rész-allegóriákon keresztül képesek legyünk bepillantani működésükbe.

3.

A három feltételezett stratégia közül alighanem a harmadik, a dekadencia tekint vissza a legnagyobb múltra. A végső értékek felfüggesztése, a végső tabuk (Erosz és Thanatosz) megnyitása, a morális nihilizmus, a „carpe diem" rendszerint a mindenkori „ezüstkorok" jelensége, történeti képzetrendszerünkben elsősorban Róma hanyatlásához kapcsolódik. A modern dekadencia jelenléte (Calinescu egyenesen a modern egyik arculatának tekinti) a 19. század második felében Nyugat-Európa-szerte igen erős: Franciaországban Gautier-t és a szimbolistákat, Angliában a preraffaelitákat és különösen a dekadencia profán védőszentjének szerepébe szorult Oscar Wilde-ot említhetjük, de a Jugendstil, az Art Nouveau, a szecesszió változatai voltaképpen mind visszavezethetők egy közös korhangulatra. Ezt úgy jellemezhetnénk, hogy jelen van benne a kultúra elöregedettségének, kifáradásának érzete, de hiányzik az igazi forradalmi elszánás és invenció. Ennek az állapotnak a terméke a művelt és tökéletesen elkötelezetlen hedonista jellegzetes típusa, akit röviden dendinek nevezhetünk.

Mindennek fényében a dekadencia tízes évekbeli felbukkanása önmagában is anomáliának látszik: mintha a háborús propaganda által kivetített, valójában sohasem létezett „aranykor" sajátos, egyidejű „ezüstkorában" gyökerezne. Még különösebb, hogy ebben az új kontextusban a dekadencia aktív erőként jelenik meg: az ideológiák iránti általános közömbösség, a lelkesedés lehetőségét eleve kizáró enerváltság úgy működik, mint egyfajta ideológiai immunizáció. A 20. századi radikális avantgárd egyik legeredetibb elméjének már a kezdet kezdetén feltűnt, hogy mozgalmuk szoros kapcsolatban áll a 19. századi dekadenciával. Hugo Ball 1917 májusában jegyezte fel naplójába: „A dadaizmus – maszkjáték, kacagás? És mögötte a 19. század romantikus, dendis és démonisztikus elméleteinek szintézise?"[4]

Ez az új dendizmus azonban sötétebb, morbidabb, és – legalábbis műalkotások tekintetében – terméktelenebb, mint Verlaine és Wilde nemzedéke. Jacques Rigaut-ról például így ír a kortárs Georges Ribemont-Dessaignes: „Rigaut intelligenciája rendkívüli bomlasztó erejével dadábbnak bizonyult a dadáknál, azaz demoralizált mindent, ami kapcsolatba került vele, és nem kis szerepe volt a dada romba döntésében; egyszóval csodákra volt képes."[5] Rigaut csekély fennmaradt életművének legjellegzetesebb darabja egy öngyilkosságokat végrehajtó (vagyis a szándékokat beteljesülni segítő) fiktív vállalkozás szórólapja. Rigaut 1929-ben vetett véget életének, ebben egy évtizeddel megelőzte őt Jacques Vaché, akit szinte kizárólag André Bretonnal folytatott levelezéséből ismerünk. Vaché legfőbb találmánya az *umour*nak nevezett attitűd: egyfajta ellenséges közömbösség a világ iránt, vagy saját szavaival „a dolgok

4 Hugo Ball, *Menekülés az időből (részletek)*, ford. Vitéz Ildikó, Átváltozások, 1996/7, 27.

5 Georges Ribemont-Dessaignes, *A dada története = Dada antológia*, szerk. Kappanyos András, *http://www.artpool.hu/dada/mozgalomP/Ribemont_dada.html* [2015. 05. 22.].

teljes értelmetlenségének teátrális (és örömtelen) megélése". E magatartás egyik nevezetes példáját Apollinaire *Tiresias emlői* című darabjának megzavarásával szolgáltatta: pisztollyal hadonászott a nézőtéren.

A sötét gondolatokat és sötét sorsot hordozó, rendszerromboló dadaista dendik közül Arthur Cravan a legérdekesebb, valóságos rejtői figura, költő és bokszoló, aki az egyik leghíresebb hőstette során Barcelonában kihívta a nehézsúlyú ökölvívás korabeli világbajnokát, Jack Johnsont, hogy így keresse meg a pénzt az amerikai hajójegyre. Az egész jelenség egyik legerősebb szimbóluma, hogy Cravan a ringbeli kikiáltások során a címei között azt is felsorolta, hogy Oscar Wilde unokaöccse – és ezzel történetesen igazat is mondott (apja Wilde sógora volt, családi nevük Lloyd). Cravan 1918-ban tisztázatlan körülmények között a Mexikói-öbölben tűnt el, teljesítve a legendává válás feltételeit.

Ez persze nem jelenti azt, hogy a világháborús dekadencia művészi szempontból terméktelen volna. Elég megtekintenünk például Otto Dix karikatúraszerűen eltúlzott festményeit az abszurd módon súlyos sérüléseket hordozó és abszurd módon életben tartott hadirokkantakról. Épp száz évvel korábban Goya – korának ábrázolási konvenciói szerint, de a tematikai konvenciókat radikálisan átlépve – máig felkavaró közvetlenséggel mutatta be a háború borzalmait. Nála klasszikus, atlétikus, idealizált testek esnek áldozatul a csonkítás és megalázás változatos módjainak. Dix gesztusa jóval radikálisabb: úgy tesz, mintha mindez nem is volna borzalmas, mintha súlytalan tréfák tárgya lehetne a végsőkig megalázott emberi test: a groteszk roncsok kártyáznak, vagy egykedvűen közlekednek az utcán, nincs is kizökkenve semmi, a percepció és a morális mérce átállt erre az új normalitásra. Így ezek a képek magában a befogadóban mutatják meg a nihilizmust: a primer borzalom helyett a borzalom iránti közömbösség válik a reflexió tárgyává.

Az értékrendek kizökkentsége nyilvánvalóan része volt a korhangulatnak, a különbségek a reflektáltságban mutatkoztak meg. Ennek anekdotikus példájával már a háború elején találkozhatunk: híres epizód, hogy az első marne-i ütközetbe párizsi taxik szállították az emberutánpótlást. Ez a korabeli propagandában a francia hősiesség és nemzeti egység példájává vált, miközben egy másik szinten valóságos újkori haláltáncként is olvasható lenne: a kialudt életösztön, a végzetesen áthangolódott normalitás példájaként.

* * *

A modern humanista értelmiségi ellenállás módozatai össze is kapcsolódhatnak, egymásra is vetülhetnek, és az avantgárd radikalizmus körén kívül is megjelenhetnek. W. B. Yeats nevezetes versében például egy ír repülőtiszt a lírai alany, aki a brit nemzeti lojalitás alól eleve felmenti magát: „Kit támadok, nem gyűlölöm, / Kit védek, nem kedves nekem." Létének kerete maga a

harc mint dekadens, halálos játék: „Egy villanásnyi élvezet / Lökött e füstös égre fel", és természetesen nem is feltételez más kimenetelt, mint egyszerű és gyors halált.

A britek legjelentősebb háborús költőjének tartott, 1918-ban hősi halált halt Wilfred Owen talán még összetettebben jeleníti meg a morális tartalmát vesztett hősiesség abszurditását. *Különös találkozás* című verse egy álombeli jelenetet ír le: a lírai alanyt megölt ellensége látogatja meg. A vendég barátságosan arról beszél, hogy ő is ugyanazokat az értékeket vallotta, ugyanazokat a késztetéseket követte, mint a gyilkosa, és ezeket mindkettőjüktől elveszi most a háború: „Elég, mi eddig tönkrement? Ha nem – / Kiforr a mérgük újra véresen." Így végső soron mindegy, melyikükből lett gyilkos és melyikükből áldozat, sőt az is, melyikük van még e pillanatban az élők birodalmában: „Védtem magam, de ellankadt kezem. / Aludjunk hát..."

Mindezekből a példákból jól látszik, hogy a kortárs kultúrában a háború kora sajátos, modern végidőként jelent meg, és – mint minden elképzelt vagy megvalósult apokalipszis – egyszerre hordozta magában a teljes pusztulás és a radikális újrakezdés lehetőségét. Arra kevesen számítottak, hogy a rengeteg áldozat egyáltalán nem hoz új világkorszakot, hanem részint konzerválja a meglévő feszültségeket, részint újakat, súlyosabbakat hoz a helyükbe. A pusztítás sohasem látott mértéke önmagában nem elég a valódi apokalipszishez: „De az emberek meg nem csömörülnek." Mindeközben azonban az alapállásában eleve kritikus európai elitkultúra olyan eszközöket és eljárásokat fejleszt ki, olyan fókuszváltáson megy át, amely visszavonhatatlanul megváltoztatja az arculatát. A politikában, a gazdaságban – és ehhez kapcsolódóan az életmódban, közízlésben – elodázható volt a radikális változás, mint azt legjobban talán éppen Magyarország példája mutatja. A saját törvényei szerint működő, csak önmagának felelős (azaz autonóm) művészet ugyanakkor nem mondhatott le a történtekre adott adekvát, megalkuvásmentes válaszról: ebben az értelemben az avantgárd nemcsak a múlttal, hanem a jelennel is szakított.

Balázs Imre József

„NEM NEKEM KELL MOST MÁR HATÁROZNI"

Bartalis János pályakezdési dilemmái és a háború

Bartalis Jánost, a magyar szabadvers egyik korai, egyéni hangú úttörőjét 1914-ben Kolozsváron, az írói és tanári pályák keresztútjánál érte a világháború kitörésének híre. Sajátosan szecessziós, ugyanakkor depoetizált költői nyelvére hamarosan döntő befolyást gyakoroltak a harctéri élmények, az expresszionizmus groteszkje felé mozdítva ki szövegvilágát, témaként is fontos szerepet játszva *Királyok* című versciklusában.

Az alábbiakban a korabeli, 1914 körüli Bartalis-szövegek, illetve a szerző 1972-ben megjelent, *Az, aki én voltam* című memoárja[1] egybevetésével vizsgálom azt a hatást, amelyet a háború kitörése, illetve a háborús részvételre való készülődés gyakorolt Bartalis életformájára és irodalmi tájékozódására. A memoár ennek a változásnak számos apró konkrétumát, materiális összetevőjét rögzítette.

Bartalis háború-reprezentációinak kontextusai

„*A háború irodalma*" – az erdélyi magyar irodalom 1919 utáni történetét összefoglaló első könyvterjedelmű elemzés, Ion Chinezué, külön alfejezetet nyit ezzel a címmel.[2] Az alfejezet két szerző munkáit tárgyalja: Nagy Dániel *Cirkusz* című regényét, amelyik áttételes-szimbolikus formában jeleníti meg a háborút, illetve Markovits Rodion két művét, a *Szibériai garnizon*t és az *Aranyvonato*t, amelyek a regényírói munka előkészületeinek jellegét szem előtt tartva egyfajta „kollektív riportregény" formájában beszélik el a háborús részvételt, majd a szibériai fogság történetét. Chinezu könyvének megjelenésekor még nem született meg Kuncz Aladár *Fekete kolostor*a, amely az erdélyi irodalom alighanem legemlékezetesebb fogságregényévé vált, és ugyancsak az első világháború kontextusában vizsgálandó. Markovits és Kuncz műveinek egyfajta kései visszhangjaként tekinthetünk még Lám Béla *A körön kívül* című önéletrajzi regényére, amelyik több évtized után rekonstruál egy Markovitséhoz hasonló fogságtörténetet, és az Ady-életrajzok egyik ismert bibliográfiai tételévé is vált Lám Béla Csinszkához fűződő viszonya miatt.

1 Bartalis János, *Az, aki én voltam*, Bukarest, Kriterion, 1972.

2 Ion Chinezu, *Aspecte din literatura maghiară ardeleană 1919–1929*, Cluj, Ed. Revistei Societatea de Mâine, 1930, 110–117.

Elmondható tehát, hogy bizonyos értelemben az erdélyi magyar háborús történetek paradigmájává a fogságtörténetek váltak. Ezek a modern személyiség válságának történetei is, hiszen valamiképpen modellezhető általuk a határhelyzetbe került identitások stabilitása vagy kimozdulása – a két világháború közötti Erdélyben pedig a kimozdult identitások kérdése több szinten, az egyén és a közösség szintjén egyaránt relevánssá vált. Markovits és Kuncz történetei ugyanakkor arról a szolidaritásról is beszélnek, amely a határhelyzetbe került foglyok között kialakul, valós közösségeket formálva belőlük. A háború természetesen számos más erdélyi regényben és színműben megjelent még, általában azonban egy olyan, nagyobb ívű narratíva részeként, amely az első világháború után kisebbségi helyzetbe került erdélyi magyarok pozíciója felől visszatekintve, ezt a pozíciót hangsúlyozva iktatta be a háborús történet epizódját.

Egy másik összefüggésben a háborúra vonatkozó reflexió azonban poétikai kérdéssé is vált a húszas években, és ez a Bartalis-életmű vizsgálata során kiemelten fontos. Az erdélyi irodalomtörténet ugyanis egy Szentimrei Jenő-cikk gondolatmenete alapján összekapcsolta magának a szabadvers erdélyi feltűnését a harctéri élményekkel. *Új költők, új formák, új élet* című írásában Szentimrei összefüggést tételez a világháború tapasztalata és az ezzel kapcsolatos versek újdonságot jelentő beszédmódja között. „Nem történt-e azóta [Ady indulása óta] ebben a világban, ennek a világnak egyéni, társadalmi, politikai, tudományos és gyakorlati életében olyan mélyreható változás, mely a törvény erejével parancsol új hangot a költőre, akinek ezt a soha nem látott, soha nem érzett, soha még csak nem is álmodott káoszt kell kidalolnia? [...] Ebből az arkhimédészi pontból indult el egy új líra, hogy meghódítsa és leigázza a félelmetes emberfolyamot, amely vele ott kint a mezőkön szembeözönlött egyszer, és elárasztotta és ráfeküdt a képzeletére, mint lidércnyomás"[3] – írja a húszas években Bartalis Jánoshoz hasonlóan szabadverseket publikáló Szentimrei. A szabadvers strukturáló elveként az asszociációs megnyilatkozást tekinti, legitimálására felemleget néhány előzményt is, mint az *Énekek éneke,* a *Jelenések könyve* vagy Walt Whitman versei, de amikor a háborús élmény demonstrálására kerül sor, maga a cikk szövege is átvált egyfajta szabadversbe:

> „Láttál-e valaha életedben orosz támadást? A végtelen sima mezők haja felborzolódott, és megindult feléd az egész mező, mintha kalászrengeteg indult volna meg. Ezer és tízezer és százezer ember – jaj, csupa ember áradt elő, nőtt ki a földből, az emberfolyam ez, mely kicsapott a medréből, és özönlik és tajtékzik és zúdul feléd, szegény remegő egyetlenegyember felé. Amazok ott nem is emberek többé, nem húsból és vérből valók többé, mint én, ezek együtt egy új, borzalmas természeti erő, mely bömböl, hogy reng bele a föld, és elönt és elsodor mindent, ami útjába kerül."[4]

3 Szentimrei Jenő, *Új költők, új formák, új élet* = Sz. J., *Sablon helyett csillag*, Bukarest, Irodalmi, 1968, 56–62, itt: 57, 60.

4 Uo., 59.

A természeti képzetek az expresszionizmus organikusság-elve szerint bukkannak fel ebben a leírásban, és az áradás egyben a nyelvi kiáradás analógiájává is válik. A Szentimrei-szöveg közvetlen célja természetesen az, hogy a húszas évek erdélyi magyar irodalmában periférikus helyzetben lévő szabadverset szélesebb körben is elfogadtassa, illetve tágabb értelemben az irodalmi modernizáció melletti érvelés, amely az avantgárd beszédmódok „funkcionálissá" minősülését is jelentené. Nagy Dániel *Cirkusz*ának regénypoétikai jellegzetességeit, sajátos szerkesztetlenségét, radikális groteszkjét egyébként hasonló logika mentén kapcsolta a recepció a háborús szituáció poétikává alakításának törekvéséhez.

Amikor tehát Bartalis tízes években írt verseit, naplójegyzeteit a „háborús irodalom" kategóriájához viszonyítjuk, a fentebb jellemzett szövegkörnyezetet kell figyelembe vennünk. *Az, aki én voltam* című memoárja pedig, amelynek fókuszát szintén a háborús évek határozzák meg, egy távolabbi időpillanat felől idézi fel a Kuncz és Markovits fogságregényeiben megjelenített időszakot. Nyilvánvaló azonban az is, hogy megjelenése pillanatában egy másik, kifejezetten emlékirat-műfaji kontextusba is beíródik.

Az autobiográfia műfaji kódjai és lehetőségei

A hetvenes években sorra jelennek meg azok az emlékiratok, amelyek a két világháború között már aktív erdélyi magyar írók, publicisták saját élettörténetükkel való számvetései. Kacsó Sándor, Nagy István, Méliusz József, Balogh Edgár, Gáll Ernő és mások mellett ekkor kerül kiadásra Bartalis János többkötetesre tervezett önéletírásának első (folytatás nélkül maradt) kötete is. Ezek az emlékiratok kétségtelenül egy viszonylag engedékenyebb és szabadabb kultúrpolitika szimptómái is az államszocialista Romániában, és a két világháború közötti erdélyi magyar kultúra részleges újrafelfedezését, rekanonizálását is jelzik. Amikor a Bartalis-könyv megjelenésekor Sőni Pál összegzi a kötet jellegzetességeit, Nagy István és Kacsó Sándor műveihez viszonyít, a következőképpen:

> „Nem vitás, hogy ami magát az élményanyagot illeti, Nagy István gyermek- és ifjúkora a szenvedéseknek örökös vihar dúlta tengere, míg a Bartalisé – hozzá képest – csöndes, édesvizű tó. Merőben más az alkat is: az előbbit vonzza is a komor, gorkiji-keserű hangulat, az utóbbi pedig így vall: »engem az öröm visz«. Ugyanígy különbözik Kacsó Sándornak egyértelműen az érdes paraszti világban gyökerező univerzumától. Bartalis önéletírása leginkább úgy jellemezhető, hogy a hőse örökké utak kereszteződésénél helyezkedik el, s az elágazásban külön világot épít ki magának. Nem idézi ez az élet sem a falusi, sem a városi, sem a civil, sem a katona, sem a filiszter, sem a forradal-

már, sem az őstehetség, sem a vájtfülű író habitusát, de mindebből van benne valami, s mindezeken kívül lebeg valahol, szokvány és újdonság határán."[5]

A köztesség-állapot, amelyet Sőni recenziója leginkább társadalmi és művészi szerepekre vonatkoztat, azért különösen találó, mert Bartalis kanonikus pozíciójára is jellemző némiképpen – hiszen a helikoni írótársaság tagjai között őt leginkább rurális, gazdálkodói státusa határozza meg (első, 1926-os kötetének címe, a *Hajh, rózsafa!* is ebbe az irányba mutat), a „helikoni triász" (Reményik Sándor, Áprily Lajos, Tompa László) lírájához képest szabadversei atipikusnak mondhatók, korai avantgárd és baloldali szimpátiái a húszas évek közepétől Erdélyben pedig marginálisak (a Helikon felől nézve legalábbis).

Másutt már bővebben kifejtettem, milyen paradoxonok és félreértések, félreolvasások határozták meg a Bartalis-költészet recepcióját első kötetével kezdődően.[6] Röviden összefoglalva ezúttal annyit emelnék ki ezzel kapcsolatban, hogy a Bartalis-befogadás szorosan hozzákapcsolódott egy költőszerephez, az „ős-ösztönös" költő típusához, amelyet látszólag legitimált Bartalis húszas évekbeli gazdálkodói életvitele. Csakhogy ez az említett életforma visszavetítése miatt problematikus – noha Kosztolányi Dezső, Jancsó Elemér, Benedek Marcell és mások a bartalisi szabadvers megszületését egyaránt Kosályhoz és az ottani gazdálkodáshoz vagy a „földközeliséghez" kötik, a visszavetítés azért nem helytálló, mert Bartalis 1926-ban megjelent első verseskötetének az anyaga 1920-ra (amikor Kosályba költözik) már háromnegyedrészt készen volt. Igaz ugyan, hogy a kötet megjelenésekor a költő, tanári oklevelével a zsebében, már hat éve felesége birtokán dolgozott, annak jövedelméből élt, de addigi élete kamaszkorától városi, polgári környezethez kötődött: Brassóhoz, Kolozsvárhoz, Marosvásárhelyhez, Budapesthez, Karlsbadhoz, Déshez – 1920-ig ezekben a városokban íródtak versei, műhelyjegyzetei. Természetesen túlegyszerűsítés volna a Bartalis-féle beszédmódot valamelyik életformából – akár a falusiból, akár (a korai, kötetnyi vers esetében) a városiból – „magyarázni". Ha közelebb próbálunk kerülni e versbeszéd jellegének leírásához, nem az életformából kell kiindulnunk (hiszen legfeljebb az illető beszédmód mond valami mást, újat az életformáról, és nem fordítva), hanem abból a szövegvilágból, amely Bartalis szabadverseit körülveszi – és ez, mint kiderül, főként az ibseni és maeterlincki drámák szövegvilága.

Ha tehát abból indulunk ki, hogy az önéletírás mindig legalább annyira szól arról a helyzetről, amelyben íródik, mint arról az időszakról, amely témaként megjelenik benne, akkor a mű funkcióját leginkább egy rögzülni látszó irodalmi pozíció kimozdításának kísérleteként jelölhetjük meg. A hetvenes évek irodalmi emlékezetében Bartalis továbbra is a kosályi versek („idillek") költője, és továbbra is az „ösztönös költő" imázsa felől értelmezik életművét.

5 Sőni Pál, *Bartalis János* = S. P., *Írói arcélek*, Bukarest, Kriterion, 1981, 177–187, itt: 177–178.

6 Balázs Imre József, *A Bartalis-kép paradoxonjai* = Bartalis János, *Ujjaimból liliomok nőnek: Válogatott versek*, Kolozsvár, Kriterion, 2004, 5–53.

Az önéletírás viszont kötetnyi terjedelemben éppen annak a korszaknak az eseményeit meséli el, amelyik megelőzi a kosályi korszakot – és a költővé válás döntő mozzanatait évekkel a kosályi periódus előttre helyezi. Az önéletírás tehát mintegy lehetővé tette már megjelenése idején egy olyan új Bartalis-olvasat megalapozását, amely a magyar modernség és avantgárd fősodrához lényegesen közelebb mutatja a korai Bartalis-szövegeket – ez az olvasat legkorábban Sőni Pál,[7] később pedig Deréky Pál egyes írásaiban[8] kezdett konkretizálódni.

Bartalis memoárja az említett funkciótól eltekintve klasszikus mintákat követ – lineárisan halad születésének körülményei felől 1919 végéig, amikor feleségével a kosályi birtokra költözik. Elbeszélői pozícióját jellemzi egyfajta utólagos többlettudás, ami azonban nem tolakodó – többször is jelen idejű igealakokra vált például az elbeszélés, az eseményekkel egyidejű nézőpontot felvéve („Újból Brassó. Rovom az ősi-szép város utcáit. Már kard lóg oldalamon.").[9] A többlettudás elsősorban néhány utólagos, akár évtizedekkel később beszerzett információt jelent (például azzal kapcsolatban, hogy Kassák a húszas években már olvasta Bartalis verseit, hiszen cikket írt róluk a Bécsi Magyar Újságba), máskor előreutalásokat.

Memoárokban ugyancsak gyakran érvényesített technika korabeli szövegek, naplórészletek beiktatása az emlékek közé: Bartalis esetében főként a világháború idején készült feljegyzések, naplórészletek jelentik a hangulatidéző kiindulópontot számos fejezetben. Ugyanakkor kísérlet történik az életrajz és a művek vonatkozási rendszerének egybeépítésére is, hiszen Bartalis a memoár huszonnégy fejezetének mindegyikét egy-egy saját versből vett idézettel vezeti fel. Ezek is inkább hangulatidéző szövegrészletek, nem feltétlenül életrajzi tényekként kínálja őket a memoár szerzője.

A korabeli naplójegyzetek beiktatásához kapcsolódik az a reflexió is, amelyikből a memoárkötet címe származik: „De hagyjuk a további idézést. Csupa rapszódia, lázálom. Fájdalmas képzelgések, ködös gondolatok és naiv, együgyű sorok. Viaskodás valami nevenincs fájdalommal. Talán a magja van itt elvetve egy-egy költeménynek, mely kikelni, megnőni nem tudott. Valamikor elővesszem mégis ezeket az elsárgult lapokat, és megnézem, hogy ki volt az, aki én voltam."[10] Jól látható ezekből a sorokból, ahogyan a kései, nyolcvanadik életévéhez közeledő elbeszélő távolítja magától az egykori ént, és mintegy materiálisan is kivetíti a különbséget a sárguló lapok színébe. A távolítás megengedi azt is, hogy az egykori írások tónusát, hangnemét, stílusát is eltávolítsa magától a szerző, érzékelhetően valamiféle szikárság, letisztultság jegyében.

7 Sőni Pál, *Avantgarde-sugárzás: modern törekvések a romániai magyar irodalomban*, Bukarest, Kriterion, 1973.

8 Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, Bp., Argumentum, 1992.; Uő, szerk., *A magyar avantgárd irodalom (1915–1930) olvasókönyve*, Bp., Argumentum, 1998.

9 Bartalis János, *Az, aki én voltam*, i. m., 91.

10 Uo., 90.

A háború mint életút-csomópont és kimozdító tényező

A háború kitörése táján Bartalis János pályaválasztási dilemma előtt áll: a vágyott írói karrier és az anyagi szempontból biztonságosabbnak tűnő tanári képzés között próbál választani. 1913-ban, a tanítóképző elvégzése után a két opciót egymást kizárónak látja: „Egy évet tűztem ki magam elé, az alatt az év alatt kellett elváljon: lesz-e belőlem valami. Azért is nem folyamodtam a Pedagógiumba, mert tudtam, hogyha felvesznek (márpedig egész biztosra vettem, hogy felvesznek), akkor egyelőre vége lesz minden költői tervezgetésnek, mert ott órákra kell járni, iskolai dolgokkal kell foglalkozni, én pedig most már minden erőmet az írói terveim megvalósítására akartam fordítani."[11] Ezt a dilemmáját oldja meg 1914-ben a háború kitörése. Az elbeszélő úgy érzi, maga a sors hozta meg helyette a döntést: „Háború?... Ki tudta, hogy az országok pusztulását, a fél világ összeomlását hozza, és szegénységet, nyomorúságot. Háború?... Én csak azt éreztem, hogy kínzó problémáimtól szabadít meg: mi legyen ősszel? Bevonulás-e vagy továbbtanulás? Nem nekem kell most már határozni. És ez a felelősség nélküli állapot jó volt."[12]

Mivel a háború kitörése ilyen hangsúlyosan az írás lehetőségével kerül összefüggésbe, nem meglepő az sem, hogy a következő évek jellemzésekor viszszatérő szempont az, hogy vannak-e megfelelő körülmények, lehetőségek az íráshoz. A háború ebben az értelemben Bartalis számára egyaránt kimozdítja az írás lehetőségét, műfajait, technikáját. A marosvásárhelyi tisztiiskola kiképzési időszakában például tudatosan nem verseket, hanem csak pár soros naplójegyzeteket ír. Ez részben olvasónaplót jelent, részben az olvasott dolgok és a megélt élmények hatására megfogalmazódott asszociációkat:

> „Mindig arra törekedtem, hogy egy szép imádságot írjak valakihez – nem sikerült. Most már tudom, egész életem abban fog eltelni, hogy imádságot akarok írni, nagy, végtelen aranyimádságot. Kihez?... Földhöz? Istenhez? Csillagokhoz? Kedveshez? [...] Fél órám van még hátra a záróráig, írok pár sort. Azt akarom elmondani, hogyha valaki képes volna minden gondolatát leírni a maga rendetlen összevisszaságában, ahogy megszületnek, a legérdekesebb, legmegkapóbb, legőszintébb mű keletkezne. [...] Az emberek érthetetlenül, idegen nyelven beszélnek, kiabálnak, szitkolóznak. Gazdátlan lovak, izzadt, párás barmok ténferegnek. Dögvészes varjak repkedése hallszik a ködben. S a sötétben megindulnak a véres halottak mindenfelölről, és mászkálnak a mezőn... Ó, Világ! Ó, Emberiség! Ó, Föld!"[13]

Az expresszionista költészet jellegzetes invokációitól a műfaji analógiákig („nagy, végtelen aranyimádság") több ponton kapcsolhatók ezek a feljegyzések

11 Uo., 52.
12 Uo., 77.
13 Uo., 86–89.

a magyar nyelvterületen ekkoriban kibontakozó irányzathoz. Az expresszionizmustól nem idegen a gúny, az irónia, és ezt a hatást voltaképpen egyszerű retorikai eszközökkel éri el: felsorolásokkal, különböző dimenziók, értékszférák egymásba játszatásával: „A felsorolás esetenként egymástól távol eső vagy egymással ellentétben álló (egymás hatását kölcsönösen lerontó) dolgokat helyez egymás mellé. Az így létrehozható gúnyos, ironikus hangulat kiválóan alkalmas a világvége megidézésére. [...] A világvége-hangulat a koraexpresszionizmusban még inkább örömös várakozás formájában jut kifejezésre, míg a háború kezdetétől a félelem és az elkeseredés hangján szólal meg."[14] Bartalis 1915-ös versei nem annyira a félelmet, elkeseredést közvetítik, megőriznek valamit korábbi szabadverseinek regisztráló attitűdjéből. A társítások ugyanakkor merészebbek, mint korábban, költészeti vagy akár morális tabukat sért a szerző, amikor szenvtelen közléseivel egy új, az addigi fogalmak szerint amorális szituációt rögzít:

> Az ég sárgulni kezd fent. A sárga színben mintha
> hideg rejlene. Ez a sárga nagyon hideg, oly különös.
> A szegény katonáim vizelete is sárgán, lyukacsosan,
> nagy, széttaposott szivacsszerűen látszik a hóban.
> Megfagytak a szivacsroncsok. Vajjon melyik ember
> vizelte? Mindeniknek más és más az alakja.
> Mennyi kép, mennyi sárga rajz, folt, mennyi halovány,
> rekedtes, köhögő katona. Ó, ti szép, fázó, beteg katonák,
> büszke, húgyozó királyok. Kezemben a fegyver, kardom
> markolatját simogatom. Kész vagyok ölni.
>
> *(Királyok)*

Ez a második típusú kimozdulás egyértelműen a groteszk szemlélet irányába mutat, amely az anyagi-testi „lent"-hez kapcsolódó képekkel bontja meg a Nyugat első nemzedékének költőire jellemző esztétizáló beszédmódokat. Ez az ábrázolásmód kapcsolódik az irónia, a gúny hatásmechanizmusaihoz, feloldatlan kontrasztokat teremt („szép, fázó, beteg katonák, büszke, húgyozó királyok"). A testi és a szellemi/szimbolikus szféra keveredik egymással, parodisztikus hatást keltve.

Bartalis számára a háború évei az utazások, tapasztalatszerzések évei is. Többször beszél arról, hogy tiszti rangja nélkül, illetve a katonai egészségügyi rendszer számára szerencsésen alakuló mechanizmusai nélkül nem juthatna el huzamosabban olyan helyekre, mint Karlsbad, Bécs, a Tátra vagy Olaszország. Ehhez azonban meg kell tapasztalnia előbb a frontkatonák életformáját, a Zubovic-erdőnél lefolytatott csatában pedig a halálfélelmet is, illetve azt, ahogyan több bajtársa is érintésközelben leli halálát. Ezt követően

14 Deréky Pál, *A vasbetontorony költői*, i. m., 47–48.

elhúzódó gyomorkezelései lényegében a fronton kiállott izgalmak, megpróbáltatások következményei. Mindezek mellett azonban a fürdőhelyeken vagy a Monarchia világvárosaiban tett séták számára régi álmok beteljesülését jelentik, és kulturális illetve szerelmi tapasztalatokat is, hiszen Bartalis Karlsbadban németül olvassa például olyan költők műveit, mint Rilke vagy Hofmannsthal, illetve saját bevallása szerint itt ismerkedik meg behatóbban Beethoven, Mozart és Wagner zenéjével – mindezt leggyakrabban művelt, polgári családból származó, vagy kimondottan művészi életformát folytató nők társaságában.

A nőkhöz fűződő viszonyát általában is átalakítja a sorkatonai, majd tiszti státus – Brassóban könnyű kalandokba bonyolódik új státusából kifolyólag, majd Karlsbadban, Budapesten, Désen olyan előkelőbb, disztingváltabb nők felé nyit utat a katonai szerep, akikhez tanítóképzőt végzett diákként, klinikai díjnokként vagy tanárként valószínűleg nem lenne bejárása. A világháború évei Bartalis számára a szerelmek évei is, amelyeket levelek, irodalmi élmények, közös olvasmányok, festmények kísérnek végig. Majdani menyasszonyának családja is „jobb partit" vár eredetileg Désen, de végül is megbékélnek a lány döntésével, illetve az épp katonatiszti státusban lévő vőlegénnyel.

Összegzés

Bartalis János számára az első világháború élménye több szinten jelent kimozdulást korábbi élethelyzetéből. Írói identitása és beszédmódja jelentős átalakulásokon megy át (a háború évei alatt találkozik először személyesen Osvát Ernővel vagy Kosztolányival, ekkor, 1916-tól kezdődően közli több ízben is verseit a Nyugat), az irodalomértő közönség számára pedig neve ismertté válik – ezzel kapcsolatos anekdotikus epizódokat több helyütt is beiktat az emlékirat. A memoár beszámolóit olvashatjuk egyszerűen úgy, mint az egykori események rekonstrukcióját, beszámolót írói pályakezdéséről. Mint már fentebb utaltam rá, az elbeszélés hangsúlyai azonban korrekciós funkciót is sejtetnek a Bartalis-narratíva mögött: annak reményét, hogy a Nyugattal, Kassákkal és a korabeli irodalmi élet szervezőivel kapcsolatba kerülő szerző irodalomtörténeti helyére vonatkozó reflexió újrakezdhető, újabb érvekkel támasztható alá. Ez a reflexió az elmúlt egy-két évtizedben folytatódott, és a továbbiakban új kutatási eredmények is remélhetők tőle.

Dobó Gábor

ELKÉPZELNI A HÁBORÚT

„Őrjöngő futuristák" és „áruló olaszok" a tízes évek közepén megjelenő magyar lapokban[1]

A magyar sajtó az első világháború kitörésével nemcsak tárgyilagos jelentéseket közölt a hadi eseményekről, de igyekezett azokat képszerű, intenzív módon meg is jeleníteni. Ezen cikkek célja elsősorban nem az adatközlés volt, hanem segítettek is elképzelni a háborút. Szerzőik ehhez gyakran merítettek olyan közösnek tételezett tudásból, mint a Biblia, a görög és római mitológia, irodalmi toposzok vagy az egyes népekkel kapcsolatos sztereotípiák. Ezek felidézéséhez rendszerint közkeletű, konvencionalizálódott metaforákat használtak. A tízes évek eleji magyar sajtó vizsgálata arra enged következtetni, hogy bizonyos, az olasz futurizmusról élő képzetek is a közös tudás részei voltak. A futuristák háborút éltető kiáltványai és versei kezdettől fogva foglalkoztatták a magyar újságokat, így nem meglepő, hogy az 1915-től megjelenő lapok gyakran idézték meg a háború kontextusában az olasz futuristákat. A futurizmusról való tudás azonban nem általában a háborús tapasztalat keretezésére szolgált a magyar sajtóban – ellentétben például bizonyos biblikus toposzokkal –, hanem csak egyetlen aspektus megvilágítására: Olaszország háborús szerepének az értelmezésére.

A magyar sajtó a háború során 1915. május végétől kezdett el élénkebben foglalkozni Olaszországgal, miután III. Viktor Emánuel felbontotta a hármas szövetséget, majd hadat üzent az Osztrák–Magyar Monarchiának. Az Olaszország háborús tevékenységét tárgyaló újságírók számos esetben párhuzamot vontak a háborús Olaszország és a futurizmusról kialakult kép bizonyos elemei között – jócskán eltúlozva ezzel a futuristák valódi politikai vagy katonai jelentőségét. Ennek köszönhetően például hol Olaszország jelenhetett meg „futurista államként", hol az olasz futuristák léphettek fel népük jellegzetes képviselőjeként. Mindennek célja az volt, hogy az ország vélt negatív tulajdonságait kidomborítsák. Amint utaltam erre, nagyrészt olyan megoldásokról volt szó, amelyek az Olaszországgal és a futuristákkal kapcsolatban már korábban is élő vélekedésekre építettek. Ezeket a sztereotípiákat részben rekonstruálhatónak vélem az 1909-től (vagyis a *Futurista kiáltvány* megjelenésétől) Olaszország hadba lépéséig az országos napilapokban és folyóiratokban az olasz futurizmusról megjelenő cikkek, a cikkekben található utalások vagy akár egy-egy árulkodó szókapcsolat alapján. Ezek a részletek adják azoknak a

1 A szöveg teljes változata az Irodalomismeret 2015/1. számában jelent meg.

cikkeknek a közvetlen kontextusát, amelyek a háború elején Olaszország háborús szerepét a futuristákra történő utalással magyarázták.[2]

* * *

A Nyugat 1915. június 16-i számát Babits Mihály nagyszabású, *Itália* című eszszéje nyitotta meg.[3] Az írás apropója természetesen Olaszország hadba lépése volt. Babits a háborús Olaszország szellemi elődjeit Nietzschében és „minden modern, alapjában destruktív filozófiában" találta meg, valamit az „antiintellektualizmusban", amely „elöntötte az egész mai gondolkodást". A cikkben a futurizmus is megjelenik a háborús Olaszország politikai, szellemi és erkölcsi leírásában – hol okként, hol pedig következményként. A szerző nem tartotta túlzásnak a háborús Olaszországot „egészében futurista államnak" nevezni. Az „olasz lélek" feltételezett tulajdonságait, az olasz történelemből levonható erkölcsi tanulságokat és az állítólag Olaszországban uralkodó szellemi légkört leíró szöveg gerincét egy allegória alkotja, amelyben Olaszország mint „vén gyermek" jelenik meg – a futuristákkal együtt, akik szintén „vén gyerekek".

Babits összetett „vén gyermek" allegóriája 1915-ös cikkében nemcsak a konvencionalizálódottnak tekinthető futurista–gyerek-azonosítás elemeiből építkezett,[4] hanem az olasz nép erkölcstelenségével kapcsolatos sztereotípiákból is. A szövevényes, több száz éve az európai köztudatban élő „Itália-mítosz" (és ellenmítosz) része volt, hogy az olaszok újabban elkorcsosultak, és csak élősködnek a dicső itáliai múlton.[5] Ez a képzet ugyanúgy felidéződött 18. századi angol utazók beszámolóiban,[6] mint az első világháborús magyar sajtóban vagy az 1970-es években kiadott Panoráma útikönyvsorozatban. Babits így írt erről:

> „Olaszország népe is gyermek, de vén gyermek –, talán a zseni komplikált gyermekiségével. [...] Ráncosképű, sápadt, de éppen e gyermekvénség esetlen kedvessége szeretteti meg velünk: és milyen okos! mily ravasz! mily bájos ügyességgel tudja az idegent rászedni! Mosolyogni kell rajta, mondtam, bámulni kicsit, alapjában szeretni: néha persze felbosszant nagyon. [...] Zseni, fegyelmetlen, kapzsi, de az önzés józansága nélkül: egy ilyen gyermeknépnek nagy államot adni a kezébe veszedelmes játék: kicsiben mégsem csinálhat annyi bajt."

A Babits-cikk és a korabeli magyar sajtó egyöntetű véleménye szerint is Olaszországot „erkölcsi bázisának hiánya"[7] vezette a hadba lépéséhez, vagyis „árulásához".[8] Ugyanezekben a cikkekben a futuristák természetesen osztoztak az olasz „becstelenségen". A Babits-esszé jóval kidolgozottabb módon, mi több, érzékenyebben foglalkozik az olasz nép vélt erkölcsi hanyatlásával, mint az ezekben a hónapokban megjelent hasonló témájú, de gyakran erősen propagandisztikus újságcikkek. Ezek a magyarázatok intenzíven mozgósították az Olaszországgal és az olaszokkal kapcsolatos negatív képzeteket, hiszen a vád is súlyos volt: a korabeli magyar sajtó „hitszegő Itáliáról",[9] „hitszegő olaszokról"[10] és „legbecstelenebb ellenfélről"[11] beszélt, egyszer „Olaszország hálátlanságát"[12] és az „olasz becstelen hűtlenséget"[13] hangsúlyozva, máskor a „szövetségbontás hitvány tényére"[14] utalva. Ezeknek a vádaknak megfelelően a magyar újságok gyakran személyesítették meg Olaszországot – szintén évszázadok óta létező európai hagyomány alapján – áruló barátként, tolvajként vagy orgyilkosként.[15] Így olvashatunk „czimboráról, aki végre leleplezte magát, és megadta a módot és alkalmat, hogy érdeme szerint bánjunk el vele"[16] vagy „áruló szövetségesről", aki „zsebmetsző késével lapockánkba szúrt".[17] Mindezekért az „unmorális dolgokért" és „bűnökért"[18] a cikkek nagy része (beleértve Babits *Itália* című írását is) végső soron a „megrontott"[19] olasz népre hárította a felelősséget.

A magyar sajtó gyakran igyekezett el is távolítani a mai olasz népet a régitől – mintegy mentve is a „magyar fajt, mely mindenben a jót szereti látni" (ahogy Babits írta idézett cikkében). Az Élet szerzője szerint például

2 A futurizmussal kapcsolatban az 1909-től 1916 elejéig, Olaszország hadba lépésével kapcsolatban pedig az 1915 májusától 1916 elejéig megjelenő magyar lapokat vizsgáltam. Kutatásom során elsősorban a következő adatbázisokra támaszkodtam: Arcanum Digitális Tudománytár (http://adtplus.arcanum.hu/hu/) és Magyar Elektronikus Könyvtár (http://mek.oszk.hu/). Utolsó letöltésük: 2014. október.

3 Babits Mihály, *Itália*, Nyugat, 1915/12, 439–646. Az idézeteket az ékezés mai szabályai szerint közlöm. – Az első világháború kitörésével a Nyugat folyóiratban megjelenő értelmiségi szereplehetőségekről lásd: Balázs Eszter, *Káprázattól az illúzióvesztésig: A háború jelentései a Nyugatban (1914. augusztus–1915. augusztus)*, Médiakutató, 2010/1, 85–91; Kosztolánczy Tibor, Nemeskéri Erika, *Festő a fronton = Esemény és narratíva: történetiség, elbeszélés(ek), interpretáció*, szerk. Kötél Emőke, Rainer M. János, Bp., Bibliotheca Nationalis Hungariae, Gondolat, 2013, 288–304.

4 Lásd: Karinthy Frigyes, *L'homme qui vole*, Nyugat, 1909/15, 115–116; Bresztovszky Ernő, Új hedonizmus, Nyugat, 1909/9, 486; Babits Mihály, *Futurizmus*, Nyugat, 1910/7, 487–488.

5 Sztanó László, *A történelem fogságában* = Sz. L., *Taljánok, olaszok, digók: a nemzeti sztereotípiák fogságában*, Bp., Corvina, 2014, 187–373.

6 Sztanó László, *Az olaszok és Itália az utazók szemüvegén keresztül* = Sz. L., *Taljánok, olaszok, digók*, i. m., 64–77.

7 Radó Antal, *Glosszák az olasz háborúról*, Vasárnapi Újság, 1915/25, 382–383.

8 Némethy Ödön, *Tiroli hegyek között*, Élet, 1915/25–26, 620–623.

9 Hendel Ödön, *Negyvennyolczas közhonvédből olasz tábornok*, Vasárnapi Újság, 1915/27, 434.

10 Zoltán Vilmos, *Tiziano Vecellio szülővárosa ágyúttűzben*, Élet, 1915/38, 910–911.

11 [n. n.], *A „legbecstelenebb ellenfél"-lel szemközt*, Érdekes Újság, 1915/41, 1–4.

12 Hendel, i. m., 434.

13 [n. n.], *Olasz epizódok*, Érdekes Újság, 1915/35, 24–26.

14 Némethy, i. m., 620–623.

15 Sztanó László, *A nagyság három korszaka* = Sz. L., *Taljánok, olaszok, digók*, i. m., 261–273. – A kérdéshez lásd továbbá Tamás Ágnes monográfiáját, amely az Osztrák–Magyar Monarchia népeiről élő sztereotípiák reprezentációit vizsgálja korabeli élclapokban: Tamás Ágnes, *Nemzetiségek görbe tükörben: 19. századi nemzetiségi sztereotípiák Magyarországon*, Pozsony, Kalligram, 2014.

16 Szöllősi Zsigmond, *Háborús hullámok*, Vasárnapi Újság, 1915/36, 574.

17 Margitay Ernő, *Italia*, Élet, 1915/21, 514–515.

18 Szöllősi Zsigmond, *Háborús hullámok: az Isonzónál*, Vasárnapi Újság, 1915/28, 446.

19 [n. n.], *Az olasz erkölcsi felfogás*, Vasárnapi Újság, 1915/26, 418.

„Magyarországon szinte kultuszt űztünk Olaszországból. Vonzott bennünket tengernyi művészeti kincse. [...] És ma úgy érezzük, nincs nagyobb és nincs kisebb fajsúlyú ellenségünk, mint az áruló szövetséges. [...] Szinte érthetetlen, hogy a nagy kultúra mellett ennyire becstelenné fejlődjék egy nemzet. [...] Firenze, Ravenna, Ferrara, Palermo valamennyi bronza, köve és mozaikja nem a ma olaszainak művészete."[20]

Máshol arról értesülhetünk, hogy „Olaszország nem a derült egű Itália, a műemlékek hazája, a szerelmesek országa többé, hanem a legbecstelenebb ellenfél hazája. Az a nagy szimpátia, mely bennünk az olaszok iránt élt, egyszerre megszűnt".[21] Egy harmadik helyen arról olvashatunk, hogy éppen az „rontotta meg" az olaszokat, hogy „évszázadokon át nagyrészt dologtalanul éltek s a pápaság meg a műkincsek révén hazájukba özönlő idegenek megzsarolása és azok alamizsna-adományai képezték a fő kereseti forrásukat".[22]

A fenti nézet alesetének tekinthető, amikor az elárult „Itália-látogató nép" (Babits) az „egész régi kultúrán felhizakodott Olaszország"[23] szemére vetette, hogy a háborúba történő belépéssel kockára tette műemlékeit (ritkán hangsúlyozva, hogy ezeket éppen a központi hatalmak csapatai veszélyeztették). Zoltán Vilmos *Tiziano Vecellio szülővárosa ágyútűzben* című cikkében arról írt, hogy a „késői utódok izgágasága fenyegeti most az olasz művészet e felszentelt helyét."[24] A Pesti Napló egyik 1915-ös írása szerint „megérkezett Itália kékje fölé is a vérivó szörnyeteg s szárnyai csattognak Tizian, Michelangelo és Giotto művei fölött".[25] Babits pedig a következő fenyegető sorokkal zárta *Itália* című cikkét:

„És most gondoljuk el, hogy erre a nemzetre az emberi művészetnek legnagyobb kincsei voltak, őrizni, bízva. Mily könnyelműre bízta őket a sors: kincsek rossz őre ez, balga kapzsiságában kockára veti azt, ami nemcsak övé: sőt elvet csinál a gyönyörű múltnak rombolásából, mint a futuristák. Sokszor felmerült a kérdés: szabad-e bántani az olasz műemlékeket? [...] Amit lehet megóvjuk: ami elpusztul, azon nem fogunk tehetetlenül siránkozni: mi nem akartuk a háborút, bár meggyőzhettük volna szép szóval Itáliát, ezt a vén, vásott gyereket! de csak verésre hallgat, és kész összetörni szép játékait."

* * *

20 Margitay Ernő, i. m, 514–515.
21 [n. n.], *A „legbecstelenebb ellenfél"-lel szemközt*, i. m., 1–4.
22 [n. n.], *Az olasz erkölcsi felfogás*, i. m., 418.
23 Némethy Ödön, *Olaszok a határon*, Élet, 1915/46, 1101–1103.
24 Zoltán, i. m., 910–911.
25 [n. n.], *Portugália után Olaszország: az olasz király új hitszegése*, Pesti Napló, 1915. május 30., 6.

A futurizmusról élő korabeli közös tudásnak része volt az a képzet, amely szerint a futuristák „barbárok", „újkori Attilák",[26] „múlt-hóhérok, a jövőnek bombán repülő vad angyalai".[27] Ez magyarázatot ad arra, miért jelképezhették a futuristák a magyar lapokban 1915-től a „könnyelmű" olaszokat, akik „elvet csinálnak a gyönyörű múltnak rombolásából". A futuristák a háború kitörésének közvetlen felelőseiként is feltűntek a hazai sajtóban: az összecsapásokat állítólag részben „őrjöngésük" és „izgatásuk" idézte elő. „A tűz, vér és rombolás »szépsége« után sikoltozott és őrjöngött eddig a hisztérikus Marinetti. [...] A háború förtelmességét most üdvözölheti" – olvashatjuk a Pesti Napló egy 1915-ös számában.[28] „Luganóból jelentik, hogy egy sereg író és művész vesz részt a háborúban. Legtöbb közöttük a futurista, akik a leghevesebben izgattak a háború mellett. Marinetti, a vezetőjük, önként jelentkezett, és nem mulasztotta el, hogy hírül adja a világnak, hogy katonai szolgálatra műtéttel tette magát alkalmassá" – írta a Népszava.[29] „Az összes futuristák őrjöngése és semmi mámor [sem lesz elég az olasz győzelemhez] – vélte a Vasárnapi Újság.[30] „Az a mozgalom, mely Itáliát e háborúba sodorta, valóban lényegileg futurista mozgalom" – csatlakozott Babits.

Miért tűnhettek fel a futuristák *lényegében* a háborús Olaszország vezetőjeként a magyar sajtóban, amikor Marinetti mozgalmának *valós* szerepe a harcok kitörésében és a harcok menetében elhanyagolható volt?[31] A jelenségnek legalább két oka lehetett. Először is az „őrjöngés", „sikoltozás", „hisztéria", „mámor" és „izgatás" egyaránt illett az olasz „temperamentum" állítólagos harctéri megnyilvánulásaira, és rájátszott a magyar újságolvasók futuristákkal kapcsolatos korábbi ismereteire is. Az olasz „temperamentumról" – hogy rokonszenves vagy éppen lenézendő – sokféle képzet élt a korban. A magyar sajtó az olasz „vérmérséklet" szerepét az olaszok katonai és politikai cselekedetei kapcsán is meghatározónak vélte, igaz, az ország hadba lépése után annak értelemszerűen csak negatív vonásait hangsúlyozta. „A legnagyobb mértékben impulzív természetű népről van szó, olyan alkotású lélekről, melynek legnagyobb energia-lendületét az első furor kirobbanása produkálja" – olvashatjuk egy 1915-ös haditudósításban.[32] Máshol „igen hamar megrészegíthető, de igen hamar is lohadó népről" írtak.[33] A harctéren „rengeteg szóbőséggel szidnak bennünket, s támadások előtt olyan lármát ütnek, mint a cigányok.

26 Relle Pál, *Halál Velencére: futuristák, fiatalok és öregek*, Renaissance, 1910/10, 440–444.
27 Kőszegi László, *Futuristák (1911)* = K. L., *A műélvezés művészete*, Bp., Világirodalom könyvkiadóvállalat, 1919, 106.
28 [n. n.], *Portugália után Olaszország*, i. m., 6.
29 [n. n.], *Hírek*, Népszava, 1915. június 19, 9.
30 Szöllősi, i. m., 1915/36, 574.
31 Lásd például: Alberto Asor Rosa, *La «grande guerra» (1914–1918)* = A. A. R., *Dall'Unità a oggi*, Torino, Einaudi, 1975 (Storia d'Italia, 4), II, 1313–1357 – különösen: 1313; Emilio Gentile, *Il futurismo e la politica: dal nazionalismo modernista al fascismo (1909–1920)* = Renzo De Felice (a cura di), *Futurismo, cultura e politica*, Torino, Fondazione Giovanni Agnelli, 1988, 106–155.
32 Szöllősi, *Háborús hullámok: az Isonzónál*, i. m., 446.
33 Szöllősi Zsigmond, *Háborús hullámok: Itália*, Vasárnapi Újság, 1915/45, 718.

De ha már kézitusára kerül a sor, kétségbeesetten verekszenek az életükért."[34] Megint máshol arról olvashatunk, hogy a „higanyszerű izgékonyságú" olaszok „temperamentumuk miatt nem bírják a lövészárok-harcot".[35]

Az olasz „temperamentumot" a korábbi magyar kritika a futuristákkal kapcsolatban is fontos elemnek tekintette excentrikusnak érzékelt művészi megnyilvánulásaik magyarázatához. Így Balázs Béla 1912-ben a futuristák kapcsán „ifjú és temperamentumos olasz festőkről"[36] írt, míg Babits egy korábban már idézett helyen a futurizmusról szólva az olaszok „sajátos gyermekes enthuziazmusát" említette.[37] A magyar sajtó már az 1913-as, a Nemzeti Szalonban kiállított futurista képek kapcsán is beszélt a futuristák „őrjöngéséről" – igaz, ekkor még mintegy esztétikai értelemben. Kosztolányi a tárlat kapcsán így írt: „jönnek a piktoraik részeg palettájukkal és őrjöngő vásznaikkal".[38] A Budapesti Szemlében arról olvashatunk, hogy „a Nemzeti Salonban az olasz futuristák rémítgették a főváros közönségét".[39] A Balatonvidék feltehetően szintén a kiállítás kapcsán így írt: „a futhurista, az... hogy is mondjam, – olyan futhurista. Félbolond. Tudja, egész nap pipázik. Néha leteszi a pipát, és mindenféle festéket rak a vászonra. Vastagon, többnyire barnát és pirosat. Aztán vesz egy korbácsot, közönséges szíjas korbácsot, és verni kezdi a vásznat teljes erejéből."[40]

A magyar kritika a kezdetektől fogva sokféle értelemben nevezte „őrültnek" vagy „bolondnak" a futuristákat (így a 'különc', 'bohém', 'éretlen', 'polgárpukkasztó' szinonimájaként is – a szó 'pszichotikust' a legritkább esetben jelentett), de ezeknek csak egyetlen árnyalata élt tovább markánsan az olasz hadba lépés után. Eszerint a futuristák „őrülete" mesterséges volt, és az olaszok felhergelését szolgálta. A magyar sajtó azt is sugallta, hogy ezzel a futuristák távlati célja a haszonszerzés volt; szimbolikus és/vagy anyagi tőkéjük növelése. A futuristák eszerint szándékuk megvalósításához jó alapanyagot találhattak az olasz népben, amelynek a korábbi idézetek során már értesültünk „impulzivitásáról" és arról, hogy „igen hamar megrészegíthető". Máshol arról olvashatunk, hogy az olaszok „meg vannak szédítve, szédülésre maguk is szívük szerint hajlamosan",[41] az Élet pedig szintén arról írt, hogy az olasz „nemzet elvesztette a józan eszét".[42] Az olasz nép tehát „temperamentuma" miatt – a korban népszerű tömeglélektani elképzeléseknek megfelelően – alkalmasnak tűnt arra, hogy könnyen alakítható masszát képezzen.[43]

34 Némethy, i. m., 1101–1103.
35 Némehty Ödön, *Avanti, avanti signori*, Élet, 1915/32, 754–756.
36 Balázs Béla, *Futuristák*, Nyugat, 1912/7, 645.
37 Babits, *Futurizmus*, i. m., 487.
38 Vates [Kosztolányi Dezső], *Futurismo*, Élet, 1913/4, 99.
39 [n. n.], *Tavaszi tárlatok*, Budapesti Szemle, 1913, 305.
40 [Vércse], *Keszthelyi fürdőképek: futuristák a Balatonparton*, Balatonvidék, 1913. augusztus 24, 2.
41 Szöllősi, *Háborús hullámok: az Isonzónál*, i. m., 446.
42 Némethy, *Tiroli hegyek között*, i. m., 620–623.
43 Gustave Le Bon *Psychologie des Foules* című 1895-es könyvét 1913-ban magyarra is lefordították (Gustave Le Bon, *A tömegek lélektana*, ford. Balla Antal, Bp., Franklin, 1913).

A futuristákról és különösen Marinettiről a magyar sajtóban igen hamar az a kép alakult ki, hogy képesek közönségüket hatékonyan manipulálni. A magyar lapok Marinettit már kezdetben is „kiadónak", „impresszáriónak", „hirdetési ügynöknek" nevezték – tehát tehetséges üzletembernek, aki „fekete és zömök többmilliomos, aki kibérelteti a párizsi színházakat, és a tömegnek ingyen adatja futurista drámáit, aki ingyen küldi a világ minden részébe a futurista nyomtatványokat".[44] A futurizmust pedig „művészi divatnak",[45] a „hosszú hajú festőművészek hóbortjának, a legmodernebb poéták divatjának",[46] „zseniáliskodásnak",[47] „fellengző és kínosan komikus, zavaros és a burzsoa-megdöbbenést előre élvező riadónak"[48] érzékelték. A kritikusok általában úgy vélték, hogy „őrületük" csak a figyelemfelkeltést szolgálta. A futurizmus magyarországi befogadásának kezdettől és mindvégig jelen lévő vádja volt, hogy az olasz irányzat „programos". Ady Endre „boltról" beszélt, „kimérő üzletről", ahol „hetekig dolgoznak: a közönséget miként lehetne idecsalni, megrészegíteni s becsapni".[49] A futuristák „programossága" „őrületükhöz" hasonlóan sokféle árnyalatban fordult elő a korabeli magyar lapokban, mindenesetre a kritikusok tudatosságot feltételeztek Marinetti mozgalmáról. Ahogy egy 1913-as cikk megfogalmazta: a futuristákat „agyalágyult, de többnyire agyafúrt piktoroknak" tartották.[50]

A programszerű őrültség sémáját ugyanúgy rá lehetett illeszteni az 1909-től a művészeti menedzser szerepében fellépő Marinettire, mint az 1911–1912-es olasz–török háború idejétől háborús uszítóként is megjelenő Marinettire. Kernstok minősítése szerint Marinetti „az olasz imperiumnak fanatikus hirdetője"[51] Kosztolányi pedig így írt a „líbiai harcokban" betöltött szerepéről: „az afrikai hadjáratkor ököllel-lábbal verte orfeumi lantját, kárminnal vérfoltokat hamisított az ingére meg az arcára, mint egy bohóc, s pancsolt, prüszkölt, disznólkodott a vérben".[52] Az első világháború kitörésekor – de még Olaszország beavatkozása előtt – is megjelenik az „őrült Marinetti" a magyar sajtóban, mint aki „tombolva tapsol, hogy a Le Figaróban közölt futurista manifesztum dölyfösen sikerült".[53] Az olasz hadba lépést követően pedig Marinetti rendszerint a nép vezéreként tűnik fel a magyar lapokban – gyakran Gabriele D'Annunzióval együtt. Az újságok az „áruló" olaszok feltételezett vezetőit, Marinettit és D'Annunziót ördögi vagy éppen nevetséges figuraként ábrázolták – így a vátesz

44 Vates [Kosztolányi Dezső], i. m., 99.
45 [n. n.], *Futurizmus a moziban*, Délmagyarország, 1914. december 8., 6.
46 [n. n.], *Óh, azok a futuristák!*, Esztergom, 1913/50, 1.
47 Babits, *Futurizmus*, i. m., 487.
48 Lengyel Géza, *Régi házak és új házak*, Nyugat, 1910/13, 881.
49 Ady Endre, *La fanciulla del West*, Nyugat, 1911/15, 247.
50 [X.], *Tavaszi műkiállítások*, Katolikus Szemle, 1913/5, 562.
51 Kernstok Károly, *A futurizmusról*, Huszadik Század, 1913/1, 222–224.
52 Kosztolányi Dezső, *Éposz Wagner maszkjában (Kassák Lajos verseskönyve)*, Nyugat, 1915/11, 626.
53 Emil Isac, *Háború és irodalom*, Huszadik Század, 1915. február–március, 162.

romantikus modellje az olasz nép köztudottnak vélt negatív tulajdonságaival egészült ki.

Ezekben a cikkekben a „hisztérikus Marinetti" és a „züllött D'Annunzio" között gyakran egyfajta munkamegosztás alakul ki. Előbbi, amint láttuk, az olasz nép „temperamentumát" testesítette meg, utóbbi pedig a „dekadens" olaszok moráljának szimbóluma és inkarnációja volt. A Vasárnapi Újság szerint D'Annunzio, a „hitszegő Itália vezérkolomposa"[54] „semmiféle eszköztől vissza nem riad, hogy beszéltessen magáról és pénzt szerezzen magának. És ez az ember vezére ma annak az olasz közvéleménynek, mely háborúba sodorta ellenünk Itáliát." Mindez „csodálatos elgyengülése az olasz géniusznak, erőtlensége vagy szervezetlensége az olasz társadalomnak, ingatagsága vagy immoralitása az olasz közvéleménynek, hogy ez a féleszű szimbolista és egészen bolond futurista [!] D'Annunzio ott újra erőre tudott kapni és szerephez tudott jutni."[55] Számos leírásban D'Annunzio (és áttételesen az olasz nép) „züllöttsége" a költő testi jegyein is megmutatkozik: „hitványtestű, karikalábú, kopaszfejű, nedves szemhéjú, vörös kecskeszakállú, apró, görhes szatír, akiért hiszterikák rajonganak."[56] Más esetekben a két negatív vátesz versengett egymással haszonlesésben és népszerűség hajhászásban: Babits korábban idézett esszéjében Marinetti arról beszél, hogy „megpukkad dühében, hogy az ő szerepét a vén D'Annunzio vette át". Juhász Gyula pár évvel később, de még a háború alatt éppen ellenkezőleg úgy vélte, hogy „egy idő óta a futuristák, élükön Marinettivel, mindenképpen érdekesebbek és újabbak voltak, a merészségről és forradalmiságról nem is szólva, mint D'Annunzio", a „kopasz széplélek", aki az „újság szenzációjára mindig sóvárogva törekedett". Juhász Gyula szerint „D'Annunziónak is kellett a háború, hogy a futurista fiatalságot olyan dolgokkal főzze le, amilyeneket még egy Marinetti automobilgyáros fantáziája se mert megvalósítani".[57]

***

Az irodalomtörténet-írás konszenzusos megállapítása szerint a futurizmus magyarországi befogadástörténete meghatározta az induló magyar avantgárd fogadtatását is.[58] Újabb tanulmány tárgya lehetne, hogy miképpen befolyásolták A Tett és Kassák Lajos első versgyűjteménye, az Éposz Wagner maszkjában című kötet recepcióját azok a sajtóban megjelenő szövegek, amelyek az „őrjöngő futurizmust" az „áruló Olaszország" képzetével kapcsolták össze. A Tett bőven tartalmazott olyan markereket, amelyek alapján a zsurnalisztikusabb kitételekkel is élő kritikusok – és feltehetően a közbeszéd – Kassákék törekvéseit egyszerűen futuristának nevezhette. A futurizmussal kapcsolatban élő *programosság*, érthetetlenség, őrültség képzete nemcsak A Tett korabeli értelmezéseit befolyásolta, hanem a később megjelent avantgárd újságokéit is: Karinthy Frigyes a Dokumentummal kapcsolatban még 1927-ben is Kassák „balszélső futurista lapjáról" beszélt.[59] A futurizmussal kapcsolatos képzetek hatóköre pedig még ennél is tágabb volt. Nemcsak a hadba lépett Olaszországról születő írásokat vagy Kassák lapjainak megítélését befolyásolta, de a nyugatos modernizmusét is. A Protestáns egyházi és iskolai lapok egy 1913-as lapszámban például Ady Endréről és Szabó Dezsőről mint a „Nyugat berkeiben üdülő faunokról, akarom mondani futuristákról" írtak,[60] máshol pedig a Nyugat szemére hányták, hogy „már érezhető műveikben a futurizmus minden bűne tartalomban, alakban".[61]

54 Hendel, i. m., 434.

55 Sipulusz [Rákosi Viktor], *Heti krónika*, Budapesti Hírlap, 1915. május 30., 1.

56 [n. n.], *Glosszák: D'Annunzio*, Élet, 1915/21, 511.

57 Juhász Gyula, *Bomba helyett bombaszt*, Délmagyarország, 1918. augusztus 11., 1.

58 Gianpiero Cavaglià, *Il futurismo italiano e l'avanguardia ungherese* = Renzo De Felice, i. m., 319–347; József Takács, *Futurismo italiano e attivismo ungherese = Venezia, Italia e Ungheria tra decadentismo e avanguardia*, Zsuzsa Kovács, Péter Sárközy (a cura di), Bp., Akadémiai, 1990, 369–372; Deréky Pál, *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában* = D. P, *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi"*, Debrecen, Kossuth Egyetemi, 1998, 7–34; András Kappanyos, *The Reception of Futurism in Nyugat and in the Kassák Circle of Activists = International Yearbook of Futurism Studies (Futurism in Eastern and Central Europe)*, szerk. Günter Berghaus, Munich, De Gruyter, 2011, 110–131; György Kálmán C., *Strange Interferences: Modernism and Conservativism vs. Avant-Garde, Hungary, 1910's*, Hungarian Studies, 2012, 26, 107–122.

59 Karinthy Frigyes, *Én és a fiatalok*, Csütörtök, 1927/13, 4.

60 [n. n.], *Krónika: kemény kritikák*, Protestáns egyházi és iskolai lapok, 1913. január 5., 20.

61 dr. Kapossy Lucián, *Az élet s az irodalom*, Dunántúli Protestáns Lap, 1914/24, 196.

Bálint Anna

A SZIMULTANEITÁS FELFOGÁSA A TÍZES ÉVEKBEN A TUDOMÁNYBAN ÉS A MŰVÉSZETBEN

A 19. század elejéig a helyi eszközök, a nyilvános tereken elhelyezett toronyórák, a kikötői ágyúk, az időpontot jelző hang- vagy vizuális jelek – bár viszonylag kis helyen lehetett ezeket észlelni – többnyire megfeleltek az időmérés igényeinek. A hosszú távú földrajzi utazások mindenkor előrelendítették az időmérés pontosságát, de az időmérés nemzeti és nemzetközi standardizálásának folyamatában a közlekedési rendszerek kiépülése vált meghatározóvá: a 18. század végétől Angliában a helyi idők összehangolásától várták a postakocsi-forgalom hatékonyságának növelését, a nemzetközi vasútvonalak menetrendjének összeállítása pedig az 1830-as évektől adott lendületet a szinkronizációs törekvéseknek. A német birodalmi parlamentben Helmuth von Moltke 1891-ben éppen a hadsereg mozgásának összehangolásával indokolta az órák birodalmi szinten való szinkronizálásának szükségességét. A vasúti társaságok tevékenységük egységesítése céljából kezdettől szükségesnek tartottak egy központi obszervatóriumból küldött pontos, kiterjedt területeken észlelhető időjelet, melyet eleinte távíródrótokon keresztül közvetítettek. A nemzetközi kereskedelmi hajózásban a gyakorlatban már 1880-tól a greenwichi időt vették alapul, és az első időzónák is kialakultak a vasúti sínek mentén, de a hajózási társaságok mellett a vasúti társaságok is sürgetni kezdtek egy a koordinált világidőre és a nemzetközi kezdő meridiánra vonatkozó nemzetközi egyezményt, melyet végül 1884-ben Washingtonban a Nemzetközi Meridián Konferencián kötöttek meg. Kezdetben alig akadt ország, amely ellenállás nélkül elfogadta volna az „angol" időszámítást, de ez Európában idővel szabványosult, és 1913-tól a párizsi székhelyű Bureau International de l'Heure vált a standard időt meghatározó intézménnyé. Az időszámítás eurocentrikus jellege azonban Európán kívül még az 1970-es években is élénk tiltakozást váltott ki.[1] A szabványosított idő Európában sem nyerte el mindenki tetszését, a központi időt és a kezdőmeridiánt jelző Greenwichi Királyi Obszervatórium ellen egy francia anarchista merénylő, Martial Bourdin már 1894-ben bombatámadást intézett.[2]

1 Joop Goudsblom, *Időrezsimek*, Bp., Typotex, 2005, 32–34.

2 Joseph Conrad az ő történetét írta meg a *Titkos ügynök* című regényében, melyet Alfred Hitchcock 1936-ban *Sabotage* címmel vitt filmre.

A távolban is érzékelhető időjelekkel az időtudatosság tömegessé is vált. Bár a rádióvezérelt órákat nagy tételben csak az 1980-as években kezdik árusítani, Angliában már 1913-ban forgalmazták a Horophone-t, az első olyan időmérő eszközt, amely rendszeres időközönként rádióhullám alkalmazásával szinkronizálta magát. Feltalálója, Frank Hope-Jones kezdettől javasolta a BBC-nek, hogy időjelet sugározzon, de a greenwichi jelet végül csak 1922-ben kezdte közvetíteni a BBC.

Az időjellel és a vasúti óraállítással Einstein is sokat foglalkozott: a különböző állomásokon fogott távirati jelek közötti időbeli eltérések alapozták meg a speciális relativitás elméletét (1905). Einstein hangsúlyozta, hogy minden ítéletünk, melyben az idő is közrejátszik, minden esetben szimultán eseményekről alkotott ítélet. Azaz, ha azt mondjuk, hogy a vonat 7-kor érkezik, azt jelenti, hogy egyidejűleg következik be az, hogy az óramutató a hetes számon áll és a vonat megérkezik. Ha az egyidejű esemény azonos helyen következik be, nincs is semmi gond, de mi történik, ha két egymástól távol levő esemény egyidejűleg következik be? Hogyan koordináljuk az órákat? Einstein idejében már összehangolták az órákat. Már az 1830-as években Angliában és Németországban, 1890-től Svájcban is városi szinten elektromos elosztó hálózatokat építettek, hogy az egymástól távol levő órákat egy központi, ún. *primäre Normaluhr*hoz hangolják. A távoli órák összehangolására összefogtak a vasúti társaságok, az obszervatóriumok, a távírók, és a koordinált időjel továbbításával mindannyian jelentős jövedelmet húztak. A távolban is érzékelhető jeleket adó elektromos és mechanikus kronometrikus szerkezetek leírása közül pedig több is Einstein munkaasztalán landolt a berni szabadalmi hivatalban. Einstein a távoli szimultaneitás tárgyalásakor mégis azt javasolta, hogy előbb egységesen állapítsák meg a vasútvonalak és csomópontok helyét, és csak ezt követően rögzítsék az időt. Ámde az ő egységes rendszerében már nem volt központi óra, az elektromágneses térben mozgó tárgyaknak nem volt központi térbeli vagy időbeli referenciája: az ő relativitáselméletében a referenciák aszimmetriája megszűnt.[3]

De foglalkozott a vasúti óraállítással Henri Poincaré matematikus, a Poincaré-féle tér meghatározója, a topológia úttörője is. A párizsi Bureau des Latitudes titkáraként nemcsak a vasúti óraállításokért felelt, hanem a világszintű óraszinkronizálásért is. „A hajózóknak anélkül, hogy Párizsban lennének, tudniuk kell, mennyi az idő Párizsban" – írta *Az idő mérése* című 1898-as munkájában. Ekkoriban távírókkal küldtek időjelet, és Poincaré javasolta, hogy az idő megállapításakor vegyék figyelembe, hogy a távirati jel megérkezése is időbe telik, és eszerint korrigáljanak, azaz elismerte, hogy a szimultaneitás egy konstrukció. A pontos idő megállapítása érdekében ki kellett szá-

3 A *Journal suisse d'horlogerie* 1902 és 1905 között több száz releváns óraszabadalmat sorolt fel. Azonban a Svájci Szabadalmi Hivatal kötelességtudóan megsemmisítette az Einstein által feldolgozott szabadalmakat a közzététel után 18 évvel, ez akkoriban bevett eljárás volt. Ld. Peter GALISON, *Einstein's Clocks: The Place of Time*, Critical Inquiry, 2000/2, 368.

molnia, hogy az abszolút térhez viszonyítva különböző sebességgel mozgó órákat hogyan lehet szinkronizálni. A két tudós egymástól függetlenül arra a következtetésre jutott, hogy a modern, ipari társadalomban tapasztalt idő inkább relatív, mintsem univerzálisan meghatározott jelenség.[4]

Az iparosodással és a távíró feltalálásával a hétköznapi idő tapasztalása is megváltozott, amely egyúttal az irodalom és a művészetek modernista mozgalmaira is hatással volt a háború előtti években. Míg nagy általánosságban a modernista megközelítések különféle időkezeléssel a valóság ábrázolása helyett a valóság megváltoztatására törekedtek – a futurizmus például a dinamizmusra helyezve a hangsúlyt –, a szimultaneitást leginkább a kubizmust és a futurizmust ötvöző vorticizmus (Blast folyóirat, 1914), és Duchamp jelenítette meg (*Lépcsőn lemenő akt*, 1912).

Az első (1909) és második (1912) futurista kiáltványból Olaszországban számtalan alkotás merített ihletet, a mozgalom a szabadverstől a modern színházi előadásokig, a modern elbeszéléstől a képzőművészetig számos műfaj ösztönzője lett. Hatása nemcsak Olaszországban érvényesült, a futurizmus Európaszerte, így Angliában is érdeklődést keltett. Marinetti 1910-ben Londonban tartott előadást, majd ezt követően 1912-ben tért vissza, amikor a Sackville galériában mutatták be az akkor európai körúton levő futurista kiállítást (*Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*). Ekkor kerültek kapcsolatba az olasz futuristák az angol avantgárd alkotókkal, többnyire Cristopher R. W. Nevinson angol képzőművész Severinivel és Marinettivel való barátsága révén. Ezt követően 1913-ban *Posztimpresszionista és futurista kiállítás* címmel erős futurista ihletést tükröző kiállítást mutattak be a londoni Doré galériában, többek között Walter Sickert, Percy Wyndham Lewis, Edward Wadsworth, Frederick Etchells és Nevinson munkáival. Majd 1914-ben ugyanitt egy újabb olasz futurista kiállítást mutattak be, ezúttal Boccioni, Balla, Carra, Soffici és Russolo 80 munkájából. Nevinson köré csoportosultak a többnyire Percy Wyndham Lewis *Rebel Art Center*éhez tartozó tagok közül mindazok, akik a futurista kísérletezést akarták folytatni, és 1914 júniusában megjelentették az egyedülálló angol futurista kiáltványt *A Futurist Manifesto: Vital English Art* címmel. Ebben felsorolják a futurista költészettan lényeges elemeit: lázadnak intézmények ellen, elvetik a szentimentalizmust, és új, vitális, kreatív költészetre és optimizmusra, kalandra szólítanak fel, továbbá a felfedezés heroikusságát, az erőt, a fizikai és erkölcsi bátorságot eszményítik. A kiáltványt Marinetti és Nevinson írta alá, a *Rebel Art Center*t pedig a nyilatkozat résztvevőjeként említik meg. Ezzel ki is vívták a szóban forgó művészek ellenszenvét, hiszen őket meg sem kérdezték, és nem hagyatták velük jóvá a kiáltványt. Néhány nap múlva a *The New Weekly* hasábjain el is határolódtak a *Futurista kiáltvány*tól, és önálló kísérleti csoportként nyilvánultak meg. A lázadó művészek számára (Wyndham Lewis, Cuthbert Hamilton, Edward Wadsworth, Frederick Etchells) lényeges volt az önállóság, hiszen 1912-ben éppen azért tömörültek csoportba,

4 Peter GALISON, i. m., 384.

hogy eltávolodhassanak Roger Fry *Omega Workshop*jának meghatározó posztimpresszionista befolyásától, és nem akartak beszorulni egy általános, olasz vezetésű futurista mozgalom keretei közé sem.[5]

De a különutasságban ennél is lényegesebb, elméleti okok is közrejátszottak: a lázadó művészek az 1904-ben megjelenő Blast folyóiratban tisztázták a futurizmushoz való kritikus hozzáállásukat, és a *vorticizmus* nevet adták a mozgalmuknak. A vortex Ezra Pound meghatározásában a maximális energia pontja, a mechanikában a legnagyobb hatékonyság. Gondolhatunk Pound szerint az emberre a körülmények játékszereként, mint a percepció, a benyomások hatása alatt álló képlékeny szubsztanciára. Vagy gondolhatunk az emberre úgy is, mint aki egy bizonyos anyagot a körülmények átalakítására használ, aki létrehoz, ahelyett hogy pusztán megfigyelő lenne és elmélkedne valamiről.[6] A vorticizmus a mozgást a futuristáktól eltérő módon fogta fel: logikusabban és absztrakt módon közelítette meg, a kép központja felé irányította a figyelmet, és bevonta a nézőt a képmezőbe.

A futuristák elsősorban a mimézist támadták, azt a nyugvó, alvó, álló ábrázolásmódot, amely szerintük képtelen lett volna a kaleidoszkópikus modern tapasztalat visszaadására. A sebességre és a szimultaneitásra összpontosítottak, remélve, hogy ezzel az erőteljes gépekéhez hasonló életet lehelhetnek a művészetbe. Az irodalomban a nyelvészeti szabályok feloldásától, a főnévi igenevektől, a melléknevek mellőzésétől, a szöveg gondos grafikai megjelenítésétől remélték az élet dinamikusságának kifejezését, a képzőművészetben pedig a szekvenciális ábrázolást részesítették előnyben. Giacomo Balla a mozgás íveit ábrázolta, vizuális szótárában a sebességet a fényhez, hanghoz, illathoz társította. Umberto Boccioni az atletikus test deformálódásával és a talajjal való egybeolvadásával jelenítette meg a sebességet. A vorticisták mindebben felszínes, a jelenségeket csupán felületesen megragadó kísérletezést láttak, mely nagyban adósa az impresszionista látásmódnak. Ehelyett a vorticizmus a technológiát távolságtartóan kezelte, racionalizmusra intett, és a futurizmus sebességnek és mozgásnak szentelt figyelmét a kubizmus geometrikus és strukturális ábrázolásával elegyítette. Wyndham Lewis szerint a háború dicsőítésével és a tömegekhez való fordulással a futurizmus tűnékenysége és populista jellege nyilvánult meg, és rámutatott arra, hogy a futurista mozgalom képtelen volt az irracionális erőkön felülkerekedni, és egy kimunkáltabb művészet felé mozdulni. (Frederick Etchell: *Dieppe*, 1914; Wyndham Lewis: *Timon of Athens*, 1914; *Potrait of an English Woman*, 1914).

Szintén kubista kiindulópontból közelíti meg Marcel Duchamp is a szimultaneitást és a mozgást. A Pierre Cabanne-nal folytatott beszélgetésekben kifejti, hogy 1911-ben elsősorban a kubizmus deteoretizálása és szabadabb

5 Teresa PRUDENTE, *Italian Futurism and English Vorticism* = Modernist Journals Project, a joint project of Brown University & The University of Tulsa, http://modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=mjp.2005.00.094 [2015. 05. 14.].

6 Ezra POUND, *Vortex*, Blast, 1914/1, 153.

interpretációja kezdte foglalkoztatni, miközben a futurista mozgalmat egyáltalán nem tartotta vonzónak. (A mozgás szerinte magukat a futuristákat nem is érdekelte, és különben is Olaszországban éltek.)[7] A *Dulcinea* című festményében figyelmen kívül hagyta a perspektívát és a figurák bevett elhelyezési módjait: ugyanazt a személyt négyszer vagy ötször ábrázolta egy csokor formájában. Duchamp hangsúlyozza, hogy számára ekkor a szimultaneitás nem mozgást jelentett, hanem konstrukciót, elsősorban egy színkonstrukciós eljárást. Hasonló eljárással festette az *Yvonne és Magdeleine cafatokra tépve* című munkáját. Ezúttal átalakította a kubista kompozíciót, újraértelmezte a kubista diszlokációt, a kubizmusra sosem jellemző szimultaneitással ábrázolva azt. A szimultán mozgás pedig első ízben a *Szomorú fiatalember egy vonaton* című festményben jelenik meg. A mozgó vonaton sétál egy fiatalember a folyosón, és így a festmény két párhuzamos mozgást feleltet meg egymásnak. A fiatalember alakjának torzulását elemi párhuzamosságnak nevezi Duchamp, azaz az egymást követő lineáris elemeket a figurát eltorzító párhuzamosokká változtatja. A figura teljesen átalakul, mintha rugalmas lenne, és az egymást követő párhuzamosok finoman mozgásba lendítik a fiatalember alakját.

Ugyanezt az eljárást követte a *Lépcsőn lemenő akt* (1912) című munkájában is. Duchamp elmondása szerint a mozgás statikus ábrázolását akarta megalkotni, a mozgás absztrakcióját, egy a festményben artikulált dedukciót, amit nem alapozhatunk arra a bizonyosságra, hogy egy valódi személy valóban lemegy-e egy valódi lépcsőn. Lényegében a mozgás a néző szemében van, aki a festménybe transzponálja azt. Ezzel egyszer s mindenkorra szakított a naturalista ábrázolással; a forma mozgásban való ábrázolása szükségszerűen átvezet bennünket a mértanba és a matematikába. A *Lépcsőn lemenő akt*ot Duchamp bemutatta volna az 1912-es *Függetlenek szalonjá*ban, de ott futurista ihletéssel gyanúsították meg, és elutasították. Holott Duchamp számára a futurizmus nem egyéb, mint a vidék helyett a városi benyomásokat feldolgozó impresszionizmus. Részben a *Lépcsőn lemenő akt*ot is kubista dekonstrukciónak tartotta – a test a maga valójában nem látszik, csak egy egyszerűsített anatómia érvényesül, a le-fel mozgás, a fej, a karok és a lábak tűnnek fel –, másrészt ezúttal is a kubista színkonstrukcióval élt. Ihletet másfelől Étienne-Jules Marey kronofotográfiáiból merített. Marey a vívók és a lovagoló ember mozdulatait pontozással jelölte a *Le mouvement* című, az emberi mozgást animációkkal bemutató könyvében (1894), ebben az eljárásban pedig Duchamp a maga elemi parallelizmusára ismert.

A szimultaneitás – a tudományban csakúgy, mint a képzőművészetben – az első világháborút megelőző korszakban vált az időkezelés meghatározó tényezőjévé. Einstein és Poincaré relativitáselmélete[8] a tudományt forradalma-

7 Pierre CABANNE, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Boston, MA, Da Capo Press, 1979, 35.

8 Poincaré szintén relativitáselméletnek nevezte az 1904-es, a relatív mozgás princípiumait leíró elméletét. Ld. Henri POINCARÉ, *The Principles of Mathematical Physics: The Foundations of Science (The Value of Science)*, New York, Science Press, 1913, 297–320.

sította, Duchamp-nak óriási szerepe volt a művészet 20. századi megújulásában, a vorticizmus pedig az egyik legjelentősebb 20. századi modernista mozgalom. A nagy távolságokra kiterjedő szimultaneitás és a mozgás ekkor jellemzően sem a tudományban, sem a képzőművészetben nem a hatalomgyakorlás, a kontroll egyik lehetséges módjaként merült fel. A társadalmi időfelhasználást és annak kontrolljához való hozzáállást azonban a háború gyökeresen, a tudomány és a művészetek számára is érezhetően megváltoztatta.

Alber Favargert, a svájci elektromos óraállítás szabadalmaztatóját az első világháború keserű tapasztalata késztette arra, hogy leírja 1924-ben a *L'Electricité et ses applications a la chronometrie* című könyvében, hogy a háború a technikai újítások segítségével óriási pusztítást végzett, melyet csak szervezett időkeretek közötti munkával lehet helyrehozni. Az időt pontosan kell mérni, és a pontosságot elektromos úton mindenki számára elérhetővé kell tenni, demokratizálni kell, hogy ezáltal mindenki képes legyen a maga idejének urává válni.[9]

9 Peter Galison, i. m., 387.

Katona Anikó

HÁBORÚELLENESSÉG A HÁBORÚ ELŐTT

Biró Mihály plakátjai

Bevezetés

A grafikusművész Biró Mihály neve szinte összeforrt legismertebb plakátfigurájával, a vörös kalapácsos emberrel. A Fischer Tibor birkózóról mintázott gigantikus alak a munkásság erejének évtizedeken át használatos szimbóluma lett. Maga Biró legalább ötféle plakáton használta fel, de megmintázta szoborban, hatalmas méretű efemer köztéri dekorációkon is.[1] Először a Magyar Szociáldemokrata Párt lapja, a Népszava plakátján tűnt fel 1912-ben, születése tehát a magyarországi szociáldemokrácia tömegmozgalommá válásához kötődik, és ebbe a nagyobb folyamatba ágyazódik be Biró plakátművészi karrierjének üstökösszerű kezdete is.

A művész pályája és a politikum szoros összefonódásából ered, hogy Biró (magyarországi) megítélése – sajnos – mindig az aktuális politikai kurzustól függött. 1919 után művei a gúny tárgyaiként, karikatúrák alapanyagaiként éltek tovább, ha nem az ellenség démonikus megtestesítőjeként léptek újra színre.[2] 1945 után Biró visszakerült a művészeti kánonba. Franciaországi emigrációjából közadakozás révén 1947-ben sikerült hazahozatni a nagybeteg művészt. Itthon rövid ideig élvezhette az ünneplést, de rossz egészségi állapota miatt az új kurzus által neki felajánlott juttatásokat (egyetemi katedra, budai villa) már nem vehette át, a svábhegyi szanatóriumban hunyt el 1948-ban.

Az 1945–1990 közötti időszakban magasan értékelt, fontos művész. Ekkoriban alakult ki Biróról a „meggyőződéses proletárművész" imázsa, amely máig tartja magát, a külföldi szakirodalomban is. Tény, hogy Biró megnyilatkozásaiból ez a kép valóban kirajzolható, a róla szóló irodalom azonban egyoldalúan ennek a szerepnek a jegyében értelmezi a különböző korszakok műveit. Így például az első világháború és Biró viszonyát is ebből az alapvetőnek tekintett pozícióból szokás bemutatni. Vagyis: a meggyőződéses szocialista, internacionalista és következésképp pacifista Biró *kénytelen* katonaként részt venni a harcban, majd sebesülése után hazatérve *kénytelen* részt venni a

1 Vörös Boldizsár: *Károlyi Mihály tér, Marx-szobrok, fehér ló: Budapest szimbolikus elfoglalása 1918–1919*, Budapesti Negyed, 2000/3–4, 144–172.

2 Lásd Manno Miltiádész plakátjait a két háború közötti korszakban.

háborús propagandában, saját meggyőződése ellenére. Az 1986-os életmű-kiállítás katalógusában ezt olvashatjuk például: „A fronton a háborút egyértelműen elítélő rajzsorozatot, leszerelése után, 1917-ben viszont néhány hadikölcsön-plakátot készített. Utóbbiakat az utókor túl szigorúan felrótta neki, holott e művészileg igencsak közepes darabok az éppen leszerelt, beteg és szükséget szenvedő művész számára akkor szinte az egyetlen megélhetési forrást jelentették."[3] Időszerű lenne leszámolni az ilyen típusú elfogult ítéletekkel, hiszen bizonyos források egészen más fényben láttatják Biró és a háború viszonyát. Biró életművén rengeteg a rárakódott interpretáció, a sokszori újrafelhasználás az eredeti üzenetek értelmezését is befolyásolja – legalábbis Magyarországon.

Az utóbbi néhány évben jelentős külföldi bemutatókon tűnnek fel művei, jelezve, hogy a külföldi szakértők és közönség számára a történelmi rárakódásoktól mentes életmű saját jogán komoly értékkel bír.[4] Biró Mihályt tartják ugyanis egyetemes szinten a politikai plakátművészet megteremtőjének, ő emelte először művészi szintre a politikai propagandát. Tanulmányom arra keresi a választ, hogy milyen társadalmi és politikai szituáció, illetve milyen művészeti hatások tették lehetővé Magyarországon az 1910-es évek elején az új műfaj megszületését, és milyen szerepet kapott ebben a háború kérdésköre.

Előzmények

Biró Mihály 1904 és 1908 között az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolában tanult díszítőszobrászként. Gróh István, Loránfi Antal és Horváth Béla mellett Simay Imrétől tanult, nemcsak a szobrászat, de az ötvösség, fémművesség alapjait is. Birót indulása az iparművészeti mozgalomhoz köti, amely ekkor, a század első évtizedében virágkorát éli Magyarországon. A szobrászi tanultság hatása egyértelműen megmutatkozik később Biró grafikáin: az emberi test, az akt plakátjain mindvégig fő motívum.

Tanulóévei során elért első sikereiről a Magyar Iparművészet című lap néhány közléséből értesülhetünk. 1905-ben a lap beszámolt az Iparművészeti

3 Biró Mihály, *Plakátok*, szerk. Bernhard Denscher, Helge Zoitl, Bp., Wien, Magyar Munkásmozgalmi Múzeum, Österreichische Gesellschaft für Kulturpolitik, Dr. Karl-Renner-Institut, 1986. 11.

4 2009-ben a bécsi MAK (Museum für Angewandte Kunst) rendezett önálló életmű kiállítást Biró Mihálynak. Ebben a kurátorok kiemelték a művész bécsi korszakát (1919-et követő emigrációjának első időszakát), amelyből a legteljesebb anyagot tudták felmutatni, illetve e korszak főműveként mutatták fel az 1920-as Horthy-mappát, felvetve a terror ábrázolásának és ábrázolhatatlanságának ma is aktuális kérdését. Biróval foglalkozik az osztrák művészettörténet-írás: Bernhardt Denscher és Peter Klinger tanulmányokban tárgyalják a nemzetközi jelentőségű és osztrák vonatkozásokkal bíró életművet. Ugyancsak 2009-ben a New York-i MOMA rendezett „Seeing Red" címmel kiállítást a magyar Tanácsköztársaság plakátművészetéről. A tárlat kurátora a magyar művészet iránt komolyan érdeklődő, amúgy szecesszió-kutató Juliet Kinchin volt. Biró művei fontos szerepet kaptak a baloldali propagandaművészet és a magyar avantgárd (Bortnyik, Uitz, Pór stb.) alkotóinak fontos munkái mellett.

Iskola jubiláris kiállításáról.[5] Itt Birótól egy „hímzett falidísz" szerepelt,[6] amely a többi diákmunkához hasonlóan a korban jellemző népies, dekoratív szecessziós stílust követi. Hangsúlyos kontúrok között megjelenő homogén színmezők és dekoratív, ornamentális jelleg, az ismétlés adta ritmikusság jellemzik. A korszak művészetében meghatározó szerepet játszott a népművészeti hatás, ahogy Bellák Gábor megfogalmazta: „Nemcsak művészi program a népművészet motívumainak gyűjtése, formaalkotó törvényszerűségeinek kutatása, kultúrtörténeti tanulságainak levonása, hanem szerves része a hivatalos politika ideológiájának is."[7] Birónál azonban már ezen a dekoratív szecessziós szőnyegen megjelenik a rá jellemző tematika, legalábbis csírájában: népies öltözetű fiatal férfiak húzzák az ornamentálisan megjelenített növényeket (talán fákat). A paraszti tematika általában jellemző volt (lásd például Vaszary János szőnyegterveit), de Birónál a munka végzése kerül a középpontba. A kép a természet megmunkálására fordított emberi erő, a munka felmagasztalása. Ez a korai alkotás egyben azt is jelzi, hogy Birót már tanulóévei alatt érdekelték a szobrászaton kívül más művészeti ágak és technikák is.

Az iparművészet Magyarországon az angol preraffaelita művészek és az iparművészeti mozgalom hatására indult fejlődésnek az 1880-as években. Ekkoriban „Nagy-Britanniát a modern művészet bölcsőjeként"[8] értékelték, a hazai iparművészeti mozgalom megszületésekor meghatározó volt az angol hatás.[9]

A szecessziót felvirágoztató iparművészeti mozgalom és a szocializmus eszmevilága szervesen összefügg. Az iparművészeti mozgalom nem csupán a szép tárgyak dicséretét, a kézműves munka értékét és a gyáripari termelés elítélését jelentette, hanem ezen keresztül a munka társadalmi státuszának megváltozásába, hosszabb távon egy új társadalmi berendezkedés megszületésébe vetett hitet is. A mozgalom egyik alapítója, William Morris szocialistának vallotta magát, és munkásságának fontos része az írásaiban megjelenő társadalmi gondolkodásmód. Körösfői Kriesch Aladár 1906-ban róla és Ruskinról tartott előadást, amelyet a Magyar Iparművészet kivonatokban közölt,[10] ebben leírja, hogyan függ össze az iparművészeti mozgalom és a szocializmus Morris életművében:

5 [szerző nélkül], *A Kir. Iparművészeti Iskola Jubiláris kiállítása*, Magyar Iparművészet, 1905/6, 300.

6 Uo. 305.

7 Bellák Gábor, *A historizmus és a szecesszió népművészetfelfogása = Lélek és forma: Magyar művészet 1896–1914*, szerk. Éri Gyöngyi – O. Jobbágy Zsuzsa, Bp., Magyar Nemzeti Galéria, 1986. 21.

8 A megfogalmazás eredete: Horváth Hilda, *A szecesszió mesterei és a budapesti Iparművészeti Múzeum: Egy gyűjtemény születése = A szecesszió mesterei az Iparművészeti Múzeumban*, szerk. Gálos Miklós, Bp., Iparművészeti Múzeum, 2013. 14.

9 Az angol–magyar művészeti kapcsolatokról lásd még: Keserű Katalin, *Art Contacts Between Great Britain and Hungary at the Turn of the Century*, Bp., Akadémiai, 1990 (Hungarian Studies 6/2.) 141.

10 Kriesch Aladár, *W. Morris és reformtörekvései*, Magyar Iparművészet, 1906/1, 15. (http://epa.oszk.hu/01000/01059/00047/pdf/1906_01_015-028.pdf [2015. 06. 10.]).

„így aztán, élte utolsó szakában, ő is harcra kel nem csak az embert is géppé alacsonyító gyári ipar ellen, hanem az ezen ipar mögött rejlő nagy tőke és annak elhatalmasodása ellen is, és határozott socialistává lesz. [...] Amit én socialismus alatt értek, az a társadalom olyan állapota, amelyben nincsen sem gazdag, sem szegény; sem úr, sem szolga; sem henye, sem agyondolgozott; sem szellemileg kimerült szellemi munkás, sem kedélybeteg kézimunkás, amelyben minden ember egyforma életfeltételek közt él és akadálytalanul járhat saját dolgai után, tiszta tudatával annak, hogy ami egynek ártalmas, az ártalmas egyúttal mindnyájának is – egyszóval megvalósítása annak az egy szónak, hogy: közjólét."[11]

Nyilvánvaló, hogy a fiatal Biró számára az iparművészeti mozgalomban a szecessziós formakultúránál még vonzóbb a benne rejlő szocialista gondolkodásmód, ennek fontosságát pedig a magyar művészek is felismerték, erre példa Körösfői. Biróra az angol Arts & Crafts nagy alakjai közül Walter Crane is nagy hatást gyakorolt: a művésznek nemcsak önálló kiállítását mutatták be Pesten az Iparművészeti Múzeumban,[12] de 1910-ben kiadták a *Vonal és forma* című rajzolásról szóló művét,[13] amelynek hatása érezhető Biró művein.

Biró közvetlen tapasztalatokat szerzett Angliában az Arts & Crafts mesterek munkamódszeréről, a közösségi alkotásról – ezt itthon a Gödöllői Művésztelepen tehette volna. meg. 1908-ban hosszabb külföldi tanulmányútra megy, amelynek végén Angliában Charles Robert Ashbee campdeni műhelyébe, vagyis az általa alapított Guild of Handicraftba[14] kerül. Ottani élményeiről Biró a Magyar Iparművészetben számolt be, *Campdeni levél* címmel,[15] és a The Studio magazin érempályázatán elnyert díjáról is megjelent hír.

A guildben folyó munka mellett minden bizonnyal a tágabb környezet, a londoni utca is hatott a művészre (Campden előtt Londonban is járt). Angliában az erős demokratikus hagyományok hatásával és a hazainál fejlettebb politikai kultúrával találkozott. A fejlettebb demokrácia pedig a politikai kommunikáció fejlettségét is jelentette, vagyis Biró itt figyelhetett fel a politika által használt új médiumokra és azok speciális kifejezési eszközeire – köztük elsősorban a politikai plakátra. „A 20. század elején Angliában, Hollandiában és Svédországban a politikai pártok a vámtörvények kérdésében, illetve a fegyverkezési politikában próbálták maguk mellé állítani a tömegeket" – írja a magyar plakátművészetről szóló összefoglaló könyvében Bakos Katalin.[16]

11 Uo.

12 Walter Crane kiállítása a budapesti Iparművészeti Múzeumban 1900 őszén nyílt. Tudósítás a hírről: [szerző nélkül], *Hivatalos tudósítások*, Magyar Iparművészet, 1900/4, 206.

13 Walter Crane, *Vonal és forma*, Bp., Lampel, 1910.

14 Guild of Handicraft, Chipping Campden, Gloucestershire.

15 Biró Mihály, *Campdeni levél*, Magyar Iparművészet, 1910/2, 67. (http://epa.oszk.hu/01000/01059/00077/pdf/magyar_iparmuveszet_EPA01059_13_02_1910_067-077.pdf [2015. 06. 10.]).

16 Bakos Katalin, *10x10 év az utcán: A magyar plakátművészet története 1890–1990*, Bp., Corvina, 2007, 51.

Az említettek és más hasonló társadalmi, gazdasági, politikai kérdések (pl. adórendszer, szociális juttatások rendszere stb.) megjelentek az angol politikai plakátokon mint a választási küzdelmek témái. Az angol szocialista teoretikus és politikai író, Graham Wallas már 1909-ben a plakátok túlzott szerepe miatt aggódott. Véleménye szerint a politikai kommunikáció térnyerésével az „irracionalitás vonul be a politikába". A plakátok ugyanis az érzelmekre, a tudatalattira, az ösztönszintű érzésekre és szokásokra hatnak, nem a rációra. Úgy látta, a politikai plakátokkal megkezdődött a „tömegek kora", amelyet ő az iparosodásból eredeztet. Ebben az új korszakban a tömeg dönt, és a tömeget a propaganda irányítja. Történeti távlatból szemlélve úgy tűnik, míg Angliában ez a korszak már az 1900-as évek elején, Wallas írásai idején elkezdődött, a kontinensen csak az első világháborúval fog megjelenni a politikai tömegkommunikáció.

Biró tehát Angliában találkozik először a politikai propagandával, és az ott látott mintákat felhasználva, de elsőként művészi szintre emelve, hazatérése után megteremti a politikai plakát műfaját. Forrásai között számon kell tartani, hogy a 19. században a magyar sajtóillusztrációban is megjelent hasonló, karikaturisztikus ábrázolásmód elsősorban az élclapokban. A populáris vizuális kultúrának ez a területe hasonlóan használta a szimbolikus kifejezés módszereit, mint a politikai plakát később megjelenő műfaja, a karikatúrákat tartalmazó élclapok a században Európában mindenhol jellemzőek voltak. Itthon a 19. században Jankó János volt a műfaj első fontos képviselője, illusztrációin azonban az egyes társadalmi csoportokat megjelenítő figurák még általában reális jelenetben láthatók.[17]

Biró munkásságának hátterében pedig fel kell fedeznünk a magyar avantgárd képzőművészet 1910 körüli előretörését, ahogy Bajkay Éva megfogalmazta: „Alkotótevékenysége szellemi hátteréül az Ady Endre nevével fémjelezhető »új idők«, az impressziókon túllépő, új rendet és kifejezőerőt kereső Nyolcak művészi törekvései szolgáltak."[18] Ez a hatás kétirányú volt, a Nyolcak tagjai (Berény Róbert, Pór Bertalan) 1919-ben alkotott politikai plakátjainak előzményeit Biró Mihály életművében kell keresnünk.

A Magyarországi Szociáldemokrata Párt és Biró plakátjai

A 19. század második felétől kezdve jelen van itthon a szociáldemokrata mozgalom, amelyben a marxizmus ideológiája összekapcsolódik a demokratikus alapjogok követelésével a munkásság számára. 1890. december 7–8-án tartotta alapító kongresszusát a Magyarországi Szociáldemokrata Párt (MSZDP),

17 Lásd erről: Fabó Edit, *Gúny és kritika = „Képes világ": Tudományos konferencia a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról*, Bp., Történeti Múzeum, OSzK, 2014 (Tanulmányok Budapest Múltjából XXXIX.) 215.

18 Bajkay Éva, *Biró Mihály*, Bp., Reflektor, 1986 (minikönyv) 9.

ekkor szervezték újra korábbi, munkásokat képviselő pártalakulatokból. 1900-tól kezdve foglalkoznak a mozgalom vezetői tudatosan az eszmék terjesztésével, a tagok toborzásával, vagyis a propagandával. A szociáldemokrácia körülbelül 1910-re válik tömegmozgalommá, éppen akkortájt, amikor Biró Mihály hazatér Angliából, és plakátjaival az ügy mellé áll.

A korszakban a párt politikai programjának középpontjában az általános és titkos választójog bevezetésének sürgetése állt, a választójog kiharcolása volt tüntetéseik elsődleges célja. Programjukban megjelentek azonban más fontos kérdések is, amelyek árnyalják a szociáldemokraták politikájáról alkotott képet. Az egyik ilyen az agrárkérdés volt, amelyet a legmarkánsabban Szabó Ervin képviselt: „Magyarország minden problémája végső fokon a nagybirtok problémájában oldódik fel."[19] A másik folyamatosan napirenden levő téma a nemzetiségek kérdése volt. Felfogásuk szerint, ha az állam biztosítja a nemzetiségieknek az alapvető szabadságjogokat, akkor nem fogják akarni az elszakadást. Ennek értelmében ítélte el a párt a Monarchia erőszakos asszimilációs politikáját – annak ellenére, hogy a Monarchia és azon belül Magyarország egysége mellett foglalt állást. A Monarchiát a szociáldemokraták tehát alapvetően jó államalakulatnak tekintették, amelyben minden népnek meg kell adni az egyenlő jogokat. Saját agitációs anyagaikat igyekeztek a Monarchia nemzetiségeinek nyelvein (pl. románul, szlovákul) is kiadni, a párt tagsága ezt folyamatosan követelte.[20]

A három fő kérdés: választójog, agrárkérdés és nemzetiségek kérdése természetesen szorosan összefüggött és egymást nem kioltó módon napirenden volt a párt politikájában. A választójog kérdése volt viszont az, amely összefogta és mozgósítani tudta a párt híveit, illetve amely lehetővé tette, hogy a szociáldemokrácia tömegmozgalommá váljék. Az általános és titkos választójog valóban a demokrácia minimuma, így ennek a követelésében más demokratikus alapokon álló (alapvetően inkább polgárokat és nem a munkásokat képviselő) erőkkel tudott szövetkezni a szociáldemokrata párt: 1911-ben a Justh-párttal léptek fel közösen az ügy érdekében.

A választójog ügye a valóban felháborítóan elmaradott magyar helyzet miatt válhatott mozgósító erővé. „Nem túlzás azt állítani, hogy az 1918 előtti Magyarország választási rendszere Európában a legelmaradottabbak közé tartozott" – írja Varga Lajos *Választójog, parlamentarizmus, szociáldemokrácia* című tanulmányában.[21] Míg az 1848-ban elfogadott áprilisi törvényekkel akkor még kiemelkedően demokratikusnak számított a magyar berendezkedés, a 20. század elejére ez a helyzet folyamatosan romlott. 1910-ben Európa

19 Varga Lajos, *Választójog, parlamentarizmus, szociáldemokrácia = Útkeresések: A magyar szociáldemokrácia tegnap és ma*, szerk. Feitl István, Földes György, Hubai László, Bp., Napvilág, 2004, 350.

20 Ez kiolvasható a Politikatörténeti Levéltárban őrzött közgyűlési jegyzőkönyvekből: minden közgyűlésen felszólaltak képviselők egy-egy kiadvány más nyelven való nyomtatása mellett. Pl. Az MSZDP 1912. évi közgyűlése, Pol. tört. levéltár 658.fond/ 1/14. Weltner Jakab felszólalása (jegyzőkönyv 158. oldal).

21 Varga, i. m., 349.

más részein már általában a lakosság 20–28%-a volt jogosult választani, itthon ez az arány ekkor 6,4%. A korábbi években előfordult, hogy ez 5,6%-ra csökkent le. 1910-ben a 24 és 90 éves kor közötti férfi lakosság száma 5 millió körül volt, ennek is csupán 20%-a választhatott. A jogosultak körének kiszélesítése, a vagyoni és műveltségi cenzus eltörlése mellett a szociáldemokrata párt a szavazás nyílt módja helyett titkos szavazást is követelt.

A párt nagy hangsúlyt fektetett a propagandára és a munkásság felvilágosítására, tudatosan építették fel kommunikációjukat. Ennek legfőbb pillére a Népszava volt, amely 1905-től napilapként működött. Bár tetemes ráfordítást igényelt (a lap nyomtatása és hirdetése is – pl. Biró híres vöröskalapácsos plakátjával 1912-ben), Weltner Jakab mindvégig kiállt mellette mint legfőbb kommunikációs fegyver mellett. A lap kiadóvállalatot is működtetett, ahol megjelentették a fontosabb szocialista szerzők műveit. Az egyik legfontosabb fórumot mégis a rendszeres nagygyűlések, tüntetések biztosították, amelyeket leggyakrabban a választójog kiharcolása céljából hívtak össze az 1910-es évek elején. Az 1910. október 23-án tartott nagygyűlésre tervezte első két plakátját a fiatal Biró: ezek a művek a földkérdéssel, mezőgazdasággal kapcsolatos problémákkal foglalkoznak. Még túl sok szöveg és bonyolult ábrázolásmód jellemzi őket, de innen indul és alakul ki a mester érett politikai plakátművészete.[22]

Biró Mihály nemcsak dolgozott a párt megrendeléseire, hanem egész megjelenésüket, imázsukat is formálta. A szociáldemokrácia iránti elköteleződésében közrejátszott származása és társadalmi helyzete, nem utolsósorban pedig egy családi kapcsolat. 1886-ban Bián született, kereskedő, zsidó családba, apja neve eredetileg Weinberger, nevüket éppen Mihály születésekor magyarosítják. Biróra pontosan illenek Molnos Péter megfigyelései, amelyeket a Nyolcak tagjainak zsidó identitásával kapcsolatban fogalmazott meg:

> „valamennyien az asszimiláció hívei voltak, s a keresztény többséghez idomulni igyekvő – kivétel nélkül neológ – családjuk már korábban magyarosította németes hangzású neveiket, sőt a tízes évekre nem egy közülük hivatalosan is elhagyta ősei vallását. Ráadásul a baloldali, szocialista nézetekkel rokonszenvező, polgári radikális zsidók döntő többsége éppen egy sajátos, végleges asszimilációval kecsegtető eszközként tekintett az új eszmék elterjesztésére: reményeik szerint a mozgalomban minden tag elveszti régi identitását, s a mérgező ellentétek feloldódnak egy majdan létrejövő eszményi közösségben."[23]

Biró 1911-ben lett hivatalos párttag, de „soha nem volt a mozgalom katonája" – ahogy Horn Emil megfogalmazta.[24]

22 „Magyarország termőföldjének egyharmad része..." és „Az agráriusok mindenképpen..." kezdetű feliratt el készült plakátok. Illusztrációban: Biró Mihály, *Plakátok*, i. m., 36.

23 Molnos Péter, *A Nyolcak mögött – az új magyar festészet társadalmi bázisa = A Nyolcak: Kiállítási katalógus*, Pécs, Janus Pannonius Múzeum, 2010, 101.

24 Horn Emil, *Biró Mihály születésének 100. évfordulójára* = Biró Mihály, *Plakátok*, i. m., 9.

Így a zsidó identitás is oka lehetett a mozgalom iránti vonzódásának – és ez igaz lehet féltestvérére is. Édesanyja előző házasságából származó három gyermeke is felvette a Biró nevet, közülük Dezső az, aki fontos szerepet játszott a művész életében. Biró Dezső (szül. Buxbaum, 1880–1932) könyvkötőből lett a mozgalom híve, a Könyvkötők Lapjának vezetője, majd szociáldemokrata politikus, 1903-tól pedig ő irányítja a Népszava Kiadóhivatalát. Minden bizonnyal ő ajánlotta a Népszavát vezető Weltner Jakab figyelmébe fiatal öccsét, amikor az angliai út után hazatért, és így kaphatta meg Mihály az első plakátmegrendeléseket. Dezső a Munkás Testedző Egyesület alelnöke is volt, és ő mutatta be öccsének Fischer Tibor birkózót, aki modellje és barátja lett. A sport, a testedzés szeretete egyébként már akkor megjelent munkásságában, mikor Angliában megtervezett egy emlékserleget.[25]

1910 és 1914 között egy sor plakátot[26] tervezett a pártnak, melyek legtöbbje a tüntetéseket hirdette, ezek akkoriban hirtelen híressé tették a művészt. Többségük olyan telitalálatnak bizonyult, hogy nemcsak hirdetőoszlopokon kiragasztva funkcionáltak, hanem transzparensként is használták, vitték őket a felvonulásokon, tehát valóban részt vettek az eseményekben.[27]

A szociáldemokraták plakátjain Biró egységes arculatra törekedett, megteremtett a párt számára egy karakteres, felismerhető vizuális világot. A plakátok alsó részén általában több soros szöveg látható, amely retorikus módon fogalmazza meg a politikai célokat. Legalul a legtöbb plakáton fel van tüntetve a megbízó Szociáldemokrata Párt. A túl sok, zsúfolt, ráadásul külön mezőben, a képpel nem szerves egységben megjelenő szöveg viszonylag régies megoldásnak számított a plakáttervezésben, ez még annak a korszaknak az öröksége, amikor a külföldről érkező biankó plakátokra utólag nyomták rá a szöveget. Birónak ezeken a művein ugyan általában külön szerepel a szöveg, de nem szedett betűket használt, hanem kézzel rajzolja őket, és a szöveges részt igyekezett minél jobban integrálni a kompozícióba. A sok szöveg szerepeltetése valószínűleg megrendelői elvárás, be kellett tennie az összes információt: a tömegmegmozdulások helyét, időpontját is. Jellemző, hogy a szövegek az akkori politikai helyzet komplex problémáit fogalmazták meg közérthetően.

A választójogi tüntetések plakátjai egy csapásra ismertté tették Birót, aki ezeken keresztül hatásos módon megfogalmazta a kor sürgető politikai és társadalmi problémáit, megjelenítette a „láncon tartott" hatalmas társadalmi csoportok erejét. Nem szólt azonban minden tüntetés a választójogról, a szociáldemokraták nemzetiségi politikája is teret kapott, mégpedig a háborúellenes tüntetésekben. Ezeket a műveket és különösen a híres ágyútöltő plakátot új megvilágításba helyezte a később kitört világháború.

25 Erről lásd: Bajkay, i. m., 10.

26 Példák: Íme így ad Tisza-Lukács választójogot a munkásságnak! ... A Magyarországi Szociáldemokrata Párt. OSZK PKT PKG.1914e/37. A főváros polgársága márc. 24-én tüntető nagygyűlést és felvonulást rendez. OSZK PKT PKG.1918/28/a. Munkások! Polgárok! ... Parlament elé vonulunk... Szociáldemokrata Párt. OSZK PKT. PKG.1914e/472.

27 Pogány József, *A politikai plakát: Biró Mihály plakátművészete*, Népszava, 1916. június 4. 9.

Biró leghíresebb háborúellenes plakátja, az „ágyútöltő"

„A háború a legborzalmasabb tömeggyilkosság..." feliratú plakát, Biró legismertebb háborúellenes műve, az 1912. november 12-én tartott antimilitarista nagygyűlésre készült. Már Ottokar Mascha említi a plakátot *Österreichische Plakatkunst*[28] című könyvében 1915-ben.

A plakáton fel van tüntetve a kiadó Magyarországi Szociáldemokrata Párt. A háborúellenesség az 1908-as annexió után vált erőteljessé a párt célkitűzései között, ekkortól határozottan elítélik a Monarchia agresszív nemzetiségi politikáját. Az 1910-es évek elején zajló Balkán-háborúk idején felerősödött a párton belül a militarizmus elítélése és a nemzetiségi kérdések békés rendezésének sürgetése. A Monarchia háborús részvételének értelmetlenségét hangsúlyozzák a sajtóban és propagandájukban, tartva – mint utóbb kiderült, joggal – attól, hogy a konfliktus súlyos következményekkel járhat. A háborút a lakosságra rótt rettenetes anyagi terhek miatt is bírálták a baloldali erők. Míg Biró többi plakátján ez, a gazdasági kérdés került előtérbe, ezen a darabon erkölcsi kérdésfelvetéssel, az emberi áldozatok súlyosságával találkozunk.

A plakát egy alapvető marxista tétel képi megjelenítése: a háborút a felső osztályok szorgalmazzák, az ő érdekeiket szolgálja, de a kisemberek, az elnyomottak áldozzák fel életüket. Ez a szemlélet jellemző volt a baloldali sajtóban: „A háború, a háború! – ez a kiáltás zug végig húszféle nyelven a Balkánon, ezt harsogják a wiener-neustadti öreg generálisok és kihúzzák rozsdás oldalbicskájukat, a háborúra dolgoznak a Csepelszigeten, Pilsenben és a trieszti dokkban egyaránt, a szegény parasztot és kézművest államköltségen küldik a halálba: egy nagy és látszólag nagyszerű őrület fogta el megint az emberiség egy töredékét" – írta a Szabadgondolat című baloldali lap 1912-ben.[29]

A plakáton szereplő kép valóban önmagáért beszél, üzenete szöveg nélkül is érthető: horrorisztikus, brutális vízió. Gyakran emlegeti az utókor „lapátoló halál"-ként vagy csak egyszerűen „ágyútöltő"-ként. Az ábrázolás mintegy megjeleníti a magyar szólást: a katona csak ágyútöltelék. Az emberekkel megtöltött ágyú a háború teljes értelmetlenségét, az áldozat feleslegességét hangsúlyozza. Nem csoda, hogy ez a kép annyira ismert volt az első világháború idején is, mintegy megelőlegezte az akkor megjelenő háborútapasztalatot.[30]

Megjelenik Biró politikai plakátjainak két jellegzetes motívuma: az embertömeg és a hatalmasra növelt szimbolikus figura. 1913-ban a Magyar Iparművészet című szaklap hosszú cikkben mutatta be Biró munkásságát, elragadtatott jelzőkkel írva plakátművészetéről. A cikk egyik része valószínűleg erre a plakátra és más hasonló műveire reflektál: „Nagy embertömegeket a

28 Ottokar Mascha, *Österreichische Plakatkunst*, Wien, Löwy, 1915.

29 [szerző nélkül] *Krónika*, Szabadgondolat, 1912/ 10, 331. (http://mtdaportal.extra.hu/szabadgondolat/1912/1912_10.pdf [2015. 06. 10.]).

30 Ez okozza, hogy olykor a háború idejére datálta a szakirodalom, például Bajkay, i. m., 14.

legegyszerűbb eszközökkel úgy ábrázolni, mint e művészünk, más alig tud. Némely plakátján sok, sok ezernyi ember mozgása és nyüzsgése olyan megkapó természethűséggel van feltüntetve, hogy a legnagyobb erőfeszítéssel sem tudjuk elgondolni, hogy ezt miképpen lehetett megcsinálni. Pedig az egész csak egynéhány vonal és színfolt, éppen ott és éppen úgy alkalmazva, hogy belőlünk a nagy embertömeg hatását kiváltsa."[31] Az embertömeg valóban viszszatérő, szimbolikus motívum Birónál: a „nép", a kisemberek, az elnyomottak megjelenítése. Arctalan, de mindenkit jelöl.

Hasonló jelentésűek első óriásfigurái is, köztük a legismertebb, a vörös kalapácsos ember a Népszava 1912-es plakátján.[32] A gigantikus figura anonim, meztelen és sematikus arcú, így válik egy embercsoport, a munkásosztály megtestesítőjévé. Azonosítását segíti a kezében látható jelkép, a kalapács (a 19. században a kovácsok ábrázolásából nőtt ki az ipari munkás ábrázolásának hagyománya). Mozdulata szintén szimbolikus tett.

Hasonlóan működő szimbolikus figura a csontváz, amelyet egyenruhája a háború – minden háború – rémeként azonosít. Az életre kelt és mozgó csontváz a középkori művészeti tradícióban már a halál szimbóluma. A hátborzongató hatásokat előszeretettel alkalmazó barokk sírépítményeken gyakran szoboralakban jelenik meg, fején csuklya, kezében kasza. Ezen attribútumai nélkül is gyakran használta a vallásos művészet: az utolsó ítélet, illetve a pokol ábrázolásain jelent meg, de csontvázak jellemzőek a középkori halálltánc-ábrázolásokon is.

A tömeg értelmetlen lemészárlásának megjelenítése szintén az apokalipszis és a pokol ábrázolási hagyományából merít. A pokol ábrázolásának ikonográfiai hagyományában fantasztikus szörnyek nagyra nyitott szájába terelik vagy rakják emberek (lelkek) tömegét – jellemző példa erre Hieronymus Bosch követőjének Krisztus pokolra szállását ábrázoló képe.[33] Biró minden bizonnyal nem közvetlenül a régi mesterekből indult ki, tanulmányai és érdeklődése nem irányult a középkori művészet felé. Ez a hatás az angliai időszak alatt érhette, a preraffaeliták, az Arts & Crafts és konkrétan Ashbee sok szállal köthetők a középkori művészethez. Abban az időszakban, amikor Biró a guildben tartózkodik, a könyvművészet a műhely egyik legfontosabb tevékenysége. Erről Biró be is számol a *Campdeni levél*[34] című cikkében, kiemeli Ashbee egyik művét, a *Király imakönyvét*.[35] A kiadvány bibliofil remekmű, tele fametszetes illusztrációkkal. A szedés, az iniciálék és az illusztrációk egyfajta elképzelt középkort valósítanak meg: a kelta könyvművészet betűi, in-

31 Spiegel Frigyes, *Egy szocialista művész: Biró Mihály munkáihoz*, Magyar Iparművészet, 1913/6, 237. (http://epa.oszk.hu/01000/01059/00107/pdf/magyar_iparmuveszet_EPA01059_16_06_1913_235-237.pdf [2015. 06. 10.]).

32 Biró Mihály, *Népszava*, OSZK PKT PKG.1914e/39/a.

33 Indianapolis Museum of Art. Inv. No. 63.10. 1575.

34 Biró Mihály, *Campdeni levél*, i. m., 67.

35 Charles Robert Ashbee, *Prayer Book of King Edward VII (The Book of Common Prayer)*, New York, M. Walter Dunne, 1904.

dái, a középkori falképek és faragványok fantasztikus világa kel életre benne. A könyv egyik ábrázolásán a hatalmas szörny szájába vetett embertömeg motívuma is megjelenik. Mivel írt a könyvről cikkében, Biró biztosan ismerte ezt az illusztrációt is 1910 körül, így később öntudatlanul is felhasználhatta a motívumot – nála a szörny tátott szája az ágyúcső szája lett. Az apokaliptikus jelleg megmaradt, de Biró plakátján a tömeg nem bűnösök és nem kárhozottak gyülekezete, hanem ártatlanoké.

A plakát már megjelenésekor nagy hatást keltett, ezt érzékeltette Biró visszaemlékezése a Gebrauchsgrafik 1932-es számában. Leírja, hogy a plakátot este 7-kor rendelték meg tőle, ekkor rajzolja fel két színnel egyenesen kőre. (A plakátnyomtatás technikája ekkoriban a litográfia, vagyis kőnyomtatás, de gyakoribb volt az átnyomó papír használata, vagyis általában nem direkt a kőre rajzoltak.) Biró emlékei szerint este nyolc körül már ragasztották a plakátot, fél órával később azonban a hatóság eltávolította. Hiába, ismeretlenek újra kiragasztották, és a plakát megjelent tüntetőtáblákra felragasztva is, amelyeket másnap délben már ezrek láttak.[36]

A plakát Biró által elmesélt zavaros sorsa lehet az oka annak, hogy legalább kétféle szövegváltozat készült, illetve a Széchényi Könyvtárban megtalálható belőle egy szöveg nélküli biankó példány is.[37]

Ismert egy másik csontvázas antimilitarista plakátterv[38] is Biró életművében. A szöveg nélküli plakátterven a csuklyába öltözött gigantikus csontvázalak egy halottakkal teli csatatéren ül. Ez is megrázó háborúellenes vízió, bár kevésbé egyértelmű és dinamikus, mint az ágyútöltő, a plakát műfajára nem jellemző rezignált beletörődést tükröz. Az első csontvázábrázolás Biró életművében valójában nem a háborúhoz kapcsolódott, ugyanis 1912 tavaszán nyert meg egy nyilvános plakátpályázatot, amelyet a Közjótékonysági Egyesület írt ki az alkoholizmus elleni kampányukhoz. Biró művén egy hatalmas, fekete köpenybe burkolt csontvázfigura feldönt egy családot, alatta tetemek sora fekszik.[39]

36 Gebrauchsgraphik 1932/7. Idézi: René Grohnert, *Mihály Birós schlagkräftige Plakate*, http://www.austrianposters.at/pages/grafiker/grohnert_biro_de.html. A cikk eredeti szövege: „Aus meiner eigenen Praxis, wie ein politisches Plakat entstehen soll, möchte ich mich auf ein kleines Beispiel unter vielen anderen, auf das speziell in der ganzen Fachwelt und Hunderttausenden Köpfen bekannte Plakat berufen, das sogenannte Kanonenfutter-Plakat, welches ich vor der ersten Mobilisation der Monarchie gegen Serbien gemacht habe. Dieses Plakat wurde um 7 Uhr abends bestellt, zweifarbig direkt auf den Stein gezeichnet, und um 8 Uhr früh war es schon überall plakatiert. Eine halbe Stunde später versuchte wild umherreitende Polizei mit scharfen Säbeln die Masse vor den Plakatsäulen auseinanderzutreiben. Die Polizei hat das Plakat überall mit Säbeln heruntergerissen, trotzdem wurde es von begeisterten Unbekannten immer wieder frisch aufgeklebt. Kurze Zeit darauf hat die Menge es auf Stangen befestigt und unter Begleitung von Tausenden und aber Tausenden in der Stadt herumgetragen, und um 12 Uhr mittags war schon Generalstreik."

37 OSZK PKT PKG.én/366/a.

38 Ma: MNM. Egykori jelzet: MMM 84.35. Illusztrációként: Biró Mihály, *Plakátok*, i. m., 57.

39 „Az alkohol méreg, öl, butit, nyomorba dönt!" 1912. MNG x.67. 72.447. Illusztrációként szerepel: Biró Mihály, *Plakátok*, i. m., 40.

Feltehetően az 1912-es, Balkán-háború ellen rendezett antimilitarista nagygyűlésre Biró más háborúellenes plakátokat is tervezett. Két hasonló logikára épülő kompozíció plakát és eredeti terv formájában is megtalálható ma a Nemzeti Múzeumban, és mindkettő szerepelt Biró 1986-ban rendezett életmű-kiállításán. A „285 milliót izzadunk ki katonaságra!"[40] feliratú plakáton is fel van tüntetve a kiadó Szociáldemokrata Párt. A plakáton megjelenő üzenet az, hogy a hadsereg óriási költséget ró az országra, amit mindenki fizet. Különös, hogy nem a humanista-pacifista érvelés mentén ítélik el ezúttal a militarizmust, hanem pusztán financiális alapon. Alul szerepel az érvelés szövegszerűen, de a kép is ezt jeleníti meg. A hatalmas, pöffeszkedő, kövér tábornok ágyún ül, amelyet dolgozók tömegei húznak. Dinamikus kép, hátulról előre, illetve egy kanyar után erős balról jobbra mozgás dominál. A kézzel készült terven talán még kifejezőbb a kompozíció.

A „Magyarország népe fizet a hadseregre 285 milliót!"[41] feliratú plakát ugyanahhoz a nagygyűléshez készült, mint az előbbi, és ugyanaz a mondanivaló is, ám egészen mások a kifejezőeszközök. A különböző területekre fordított állami kiadások nagyságát jeleníti meg a plakát, szinte mint egy grafikon, itt a figurák mérete jelzi a kiadások egymáshoz képesti arányát. Ez a megoldás, a megszemélyesített, feliratokkal azonosítható és jelentőségük szerinti mérettel ábrázolt figurák az angol politikai plakátokon jellemzőek voltak az 1905–1910 körüli időszakban. A karikatúraszerű jelleg szintén a korábbi ábrázolási hagyományok, vagyis az angliai benyomások, illetve a 19. századi politikai újságrajzok és karikatúrák hatását tükrözi.

Biró és a háború

A háborúellenes plakátsorozat és a szociáldemokraták szilárd antimilitarista meggyőződése miatt biztosra vehetnénk, hogy 1914-ben, amikor kitör az egész Európára kiterjedő Nagy Háború, Biró harcos ellenzője lesz. Nem így történt, szerepvállalása hasonlóan alakult, mint a Szociáldemokrata Párté. A szociáldemokraták sodródását az eseményekkel jól érzékeltetik a Népszava közlései. Egy 1914. július 25-én megjelenő cikkben a lap „Rettentő veszedelmek"-et jósol. Másnap *Nem akarunk háborút* címmel jelenik meg vezércikkük. A Szociáldemokrata Párt az egyetlen ekkor, amelyik ellenzi a háborút, míg a hadüzenetet általános lelkesedés övezi. Még a nyugatbarát, értelmiségi, szabadgondolkodó körök is egyfajta nagy megtisztulás lehetőségeként tekintettek a háborúra, így örömmel üdvözölték.[42] 1914 augusztusában Tisza István személyesen beszél Garami Ernővel – és megfenyegeti a Népszava betiltásával. (A lapot többször kobozzák el, cenzúrázzák, a hatalom folyamatosan ellenőrzi a háborúellenes tevékenységet.)[43] Így 1914 őszén már a szociáldemokraták is kénytelenek alkalmazkodni a kormány álláspontjához a háborúval kapcsolatban. A többi laphoz hasonlóan a Népszava cikkei is az ellenség felelősségének kezdik beállítani a háborút.

40 MNM. Egykor: MMM 76.54. Eredeti terve is a MNM-ben. (MMM. 79.201) Illusztrációként szerepel: Biró Mihály, *Plakátok*, i. m., 34–35.

41 MNM. Egykor: MfDG P.73/3187

42 Lásd például: Balázs Eszter, *Káprázattól az illúzióvesztésig: a háború jelentései a Nyugatban. (1914. augusztus–1915. augusztus)*, Médiakutató, 2010/1, http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_01_tavasz/07_elso_vilaghaboru_a_nyugatban [2014.11.12.].

Birót minden bizonnyal elragadta a világméretű változás lehetősége, a nagy esemény láza, talán ezzel magyarázható, hogy a mindenfajta háborút erkölcsi alapon elvető művész jelentkezik katonának, ráadásul a háború második évében, amikor annak realitásáról már sok részlet tudható volt. Saját közlése, egy levél szerint[44] önként vonult be, figyelmen kívül hagyva azt, hogy alkalmatlannak nyilvánították. (Igaz, ezt a levelet azért írja a húszas években, hogy amnesztiát kapjon és hazatérhessen, ezért politikailag megfelelő fényben tünteti fel magát, például kisebbíti a Tanácsköztársaságban vállalt szerepét.)

Talán 1915-ben annyira osztozni akart az általa szeretett „kisember" sorsában, hogy a nagy tragédiát, a háborút sem hagyhatta ki? Vagy azzal a beilleszkedési vággyal találkozunk, amely sok zsidó származású képzőművész tetteiben jelentkezik mint motívum, és ezért akarta vállalni a közös sorsot, a katonaságot? Esetleg festői témát látott a háborúban, de nem hadifestőként, hanem valódi katonaként akarta látni az eseményeket?

1915. október 1-től frontkatonaként szolgál, megjárja a déli hadszíntereket: Szerbia, Macedónia, Olaszország, Dél-Tirol. Tüzérként szolgált, 1915 novemberében már zászlós, később kadét, majd 1916 áprilisában kitüntetik, augusztusban hadnaggyá léptetik elő. Végül valószínűleg a főhadnagyi címet is elnyeri. Mellhártyagyulladást kap, kórházban ápolják, tüdő- és szívproblémái vannak, és ez a betegség egész életére kihat.

Mappát is kiad háborús rajzaiból.[45] A rá jellemző humanizmussal és együttérzéssel ábrázolja a háború pusztítását. Nemcsak a katonák szenvedéseit mutatja be: elesettek, hóban menetelők, harc a lövészárokban stb., hanem a civil lakosság sorsára is érzékeny, akkor is, ha ellenségekről van szó, például szerb falvak lakosságáról. Az album fekete-fehér litografált lapokból áll, komor, realista képek a háborúról. Megjelenésével egy időben beszámol róla a sajtó.[46]

Biró karrierjéről a háborús években is megjelennek híradások, a Népszavában például azt olvashatjuk, hogy: „Most katona, nem dolgozhat, de

43 Lásd: Mucsi Ferenc, *Sajtó, cenzúra Magyarországon az első világháború idején*, Történelmi Szemle, 1984/1–2, http://www.tti.hu/folyoiratok/124-tortenelmi-szemle-arhiv/912-tortenelmi-szemle-1984-1-2 [2014. 11. 12.].

44 Az MTA BTK Művészettörténeti Kutató Lexikontárában őrzött iratanyagban található Biró egy 1920-as években írt levelének másolata.

45 Biró Mihály 20 eredeti litográfiája a szerb, montenegrói, albán , olasz és orosz harcterekről. Album, 1916. OSZK PKT. Alb. E. 19.

46 [szerző nélkül], *Művészek hadiszolgálatai*, Magyar Iparművészet, 1917, 141–142.

közben meghódította Németországot."[47] A meghódítás német sikerekre utal, megjelent ugyanis Biróról a Das Plakatban Paul Wentheim tanulmánya,[48] és Hans Sachs is előadást tartott róla.

Besorozása előtt készít háborúhoz kapcsolódó plakátokat, amelyek között van vidám kereskedelmi reklám (például a Társaság című folyóiraté, ágyúnak dőlő, napsütésben újságot olvasó katonával). Jellemzőbb azonban a háború okozta szenvedés kifejező, érzékeny megjelenítése. Erre példa a jótékonysági Művész-Sorsjáték plakát, ezen a pályázaton éppen expresszivitása miatt nyerhetett Biró terve Földes Imréével szemben. Az egész kompozíción dominál a vörös, a lángokkal teli ég, az abban megjelenő ellenség (a muszka), az előtérben egy jajgató nőalak. Nagyon hasonló kompozíciót készített (lángba borult éggel és menekülő nővel) a Das Plakat folyóirat címlapjához 1917-ben, de a romok felett síró asszonyok feltűnnek 1917-ben az Erdélyi Hadikiállítás plakátján is. A Sáros megyei feldúlt falvak javára rendezett Művész-Sorsjáték, és az Erdély javára rendezett hadikiállítás két olyan eseménysorhoz kötődik, amikor a háború (kivételesen) az országhatáron belül okozott pusztítást, így szükséges volt az együttérzést kiváltó expresszív ábrázolásmód.

Egészen más típust képviselnek Biró hadikölcsön-plakátjai, amelyek egy sajátos szimbólumrendszer segítségével változtatták képpé a propaganda üzenetét: a kölcsön fegyver a háborúban, a kölcsönjegyzés részvétel a közös harcban. Ezeket egy központi hivatal, a Pénzügyminisztérium Propaganda Bizottsága rendelhette meg,[49] és szorosan kapcsolódnak a szöveges propagandához. A szociáldemokrata plakátokon megjelenő kifejezőerőhöz képest ez a sorozat valóban kissé merev, darabjai mintegy receptet követő műveknek tűnnek. A proletariátust megtestesítő erős és anonim munkás óriásfiguráját felváltotta a csukaszürkébe bújt, bajszos katona óriásfigurája, ő jelenik meg újra és újra Biró plakátjain.

47 Pogány József, i. m., 9.

48 Das Plakat, 1917. januári szám, címlap.

49 „Biró Mihály, Haranghy Jenő és Kürthy György művészeket megbizta a Pénzügy propaganda bizottsága plakát elkészítésére a hadikölcsönjegyzés propagálására." Olvasható: Szinház és Divat, 1917/22, 38–39.

Földes Györgyi

AVANTGÁRD, NŐK, HÁBORÚ

Újvári Erzsi és Réti Irén az aktivista folyóiratokban

A modernség tekintetében a magyar irodalomtörténeti diskurzus alapvetően Nyugat-központúnak mutatkozik, illetve, ha véletlenül az avantgárd is viszonylag hangsúlyosabb módon kerül be a képbe (de általában még akkor sem a nyugatosok – vagy tágabban értelmezve: a klasszikus modernség – vetélytársaként, csak amolyan kistestvérként), abban az esetben is Kassák Lajos irodalmi mozgalmairól beszélnek, amelyhez egy-két kisebb, de egyéni hangú tehetség csatlakozott. Ez a névsor változó, a tízes években állandó név György Mátyásé, néha felmerül Rozványi Vilmosé, Lengyel Józsefé, Komját Aladáré, és olykor-olykor Újvári Erzsié. (Utóbbi munkásságáról saját bátyja, Kassák Lajos is alig ejt szót *Az izmusok történetében*,[1] Deréky Pál *Latabagomár*jának képzeletbeli *A Tett*-antológiájában egy verssel szerepel,[2] rövidke életművével voltaképpen csak G. Komoróczy Emőke foglalkozott kisebb írásaiban,[3] illetve Kálmán C. György, utóbbi két ízben ismertetve e pályát az Újvári Erzsi szövegeit összegyűjtő *Csikorognak a kövek* című kötet utószavában,[4] illetve saját, *Élharcok és arcélek. A korai magyar avantgárd költészet és a kánon* című könyvében.[5]) Azon, hogy más nő viszont végképp és egyáltalán nem tűnik fel ezekben a felsorolásokban, hogy ők még az úgynevezett „avantgárd kánonból" is kimaradtak, különösebben nem érdemes elcsodálkoznunk. Mert nem az a helyzet, mint például Franciaországban vagy Németországban, ahol az avantgárd mozgalmakban viszonylag sok nő vett részt, éppen csak tevékenységük szinte teljességgel láthatatlan maradt;[6] a magyar avantgárd (különösen ekkor, a tízes években) már a női szerzőknek is erősen hiányában volt. Ha a korai szakaszról beszélünk, voltaképpen négy nevet tudunk egyáltalán megemlíteni: Újvári Erzsiét, Réti Irénét, Kádár Erzsébetét és F. Murányi Jolánét.

1 Kassák Lajos, *Az izmusok története*, Bp., Magvető, 1972.

2 Deréky Pál, *„Latabagomár, ó talatta latabagomár és finfi"*, Debrecen, Csokonai, 1998, 5.

3 G. Komoróczy Emőke, *Egy korán eltemetett művészházaspár*, Délsziget, 1990/16, 9–12.; Uő, *A Mélyből jöttek és a Magasból jöttek*, Életünk, 1992, 1992/8–9.; Uő, *A letört ág* = Uő, *Arccal a földön a huszadik század: az avantgárd metamorfózisai*, Bp., Hét Krajcár, 1996, 29–54.

4 Kálmán C. György, *Utószó* = Újvári Erzsi, *Csikorognak a kövek*, szerk. Kálmán C. György, Bp., Szépirodalmi, 1986, 105–122.

5 Kálmán C. György, *Élharcok és arcélek: A korai magyar avantgárd költészet és a kánon*, Bp., Balassi, 2008, 32–49.

6 Munkásságukat a 70-es években kezdték feltárni, pl. az Obliques című lap egyik különszámában olvashatunk egy tanulmányt és egy katalógusszerű listát a francia avantgárd nőíróiról és képzőművészeiről, életrajzzal, kisebb szövegválogatással: *La femme surréaliste, Obliques*, No. 14–15., 1 janvier, 1977.

(Kádár Erzsébet, aki nem azonos a későbbi prózaíróval, ebben az időszakban kétszer publikál a Mában, F. Murányi Jolán csak egyszer, majd eltűnik az irodalmi életből – róluk itt nem lesz szó).

Így aztán, ha valahol, Magyarországon aztán végképp igaznak tűnik (még sokkal határozottabban), amit Susan Rubin Suleiman mondott ki a nemzetközi, szűkebben a francia avantgárd és a női pozíció rokonságának tekintetében,[7] tudniillik, hogy közös lényegi vonása a nőknek és az avantgárd mozgalmaknak a marginális státusz, az, hogy a kultúra margóján helyezkednek el – a nők oda szorulnak, az avantgárd inkább szándékosan oda helyezi magát –, ami pedig az avantgárd mozgalmakban részt vevő, azok esztétikáját osztó nők helyzetét illeti, az már a kettős marginalitás esete. (Egyébként Suleiman azt is hozzáteszi, hogy a nők nemcsak tényleges pozíciójukat tekintve, hanem a kulturális képzeletben is a szélre rekesztődnek, mert mint valami szakadék, merényletet jelentenek a patriarchális rendszer egésznek képzelt szubjektuma ellen, mint vad zóna annak racionalista konstrukcióit, mint sötét kontinens a fény régióját fenyegetik.) Ámde kimondható, hogy mindennek van vagy lehet éppen pozitív hozadéka is: és valóban, egy olyan rendszerben, amelyben a marginális, az avantgárd, a szubverzív megzavarja és „szétzilálja az egészet, azaz a nő/avantgárd/marginalitás trópusból a női szubjektumok számára" pozitív érték is születhet. A kettős margó ugyanis egyfajta centrumszerűséget is eredményezhet: egy művész, aki esetleg ezeket a fogalmakat azonosítja saját tevékenységével és metaforikus értelemben saját nőiségével, ezekben éppen saját erejét és önlegitimációját is megtalálhatja; ezt az elképzelést a legsikeresebben Hélène Cixous valósította meg Suleiman szerint *A medúza nevetésé*ben, mely szöveg műfaját és tartalmát illetően nagyon közel áll az avantgárd manifesztumokhoz, miközben szerzője explicite feminista perspektívából írja meg – abban különbözik csupán Tzara dadaista vagy Breton szürrealista manifesztumaitól, hogy a „női szöveget" azonosítja a radikális, szubverzív szöveggel.[8]

Érdemes tehát végigtekintenünk a korai magyar avantgárd nőíróinak szövegeit, és azt is megnézzük majd, miként reflektáltak a háborúra. Bár elsőre ekkora tematikus ugrás nem látszik indokoltnak, a kérdés mégis helyénvaló.

7 Eredeti: Susan Rubin SULEIMAN, *A Double Margin: Women writers and the Avant-Garde in France* = S. R. S., *Subversive Intent, Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Cambridge, Massachussets, London, Harvard University Press, 1990, 11–32. A tanulmány második fele magyarul: Susan Rubin SULEIMAN, *Két esszé: Kettős margón: A nőírók és az avantgárd Franciaországban (részlet)*, ford. KÁLMÁN C. György, Orpheus, 1993/2–3, 78–100. Suleiman szerint avantgárd mint olyan nem létezik, csak meghatározott avantgárd mozgalmak vannak megadott térben és időben. A francia szürrealizmus példáján bemutatva Suleiman arról ír, miként marginalizálódtak a nők ezekben a mozgalmakban, miként rekesztették ki őket az ezekről nyújtott történeti-kritikai beszámolókban.

8 Hélène CIXOUS, *A medúza nevetése*, ford. KÁDÁR Krisztina = *Testes könyv*, szerk. KISS Attila Attila, KOVÁCS Sándor, ODORICS Ferenc, II, Szeged, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997, 357–380. Például annyiban áll fenn köztük hasonlóság, hogy Cixous írása bár nyelvtanilag első szám első személyű, egy csoport, a nők nevében szól; hogy hangja az agresszívtől a bátorítóig terjed – attól függően, hogy ellenálló, ellenséges olvasót feltételez, vagy a nőket szólítja meg; s egy programot ad, amely pedig egyszerre ajánlja az írásnak egy forradalmi gyakorlatát és a fennálló kulturális ideológiák és intézmények lebontását.

Először is, a korabeli magyar avantgárd – szemben például az olasz futuristával – eleve antimilitarista meggyőződésű volt; másrészt viszont a Mában publikáló kevés nő sokkal többet reflektál a háborúra, mint a férfiak: az ő szövegeik egy jelentős részét áthatja ez az üzenet. A férfi szerzők – kivétel Komjáti Aladár *Sorozás, Eltűntek, Menetszázad, Egyszerű szavak egy halálraítélthez* című verseivel és Kassák *Az Éposz Wagner maszkjában* című kötetével – viszonylag kevés kifejezetten szépirodalmi szöveget szentelnek a témának, fejenként egyet-kettőt, publikált műveik kis százalékát, míg a nőknél többszörös ez arány. (Az is különös egyébként, hogy a férfi szerzők gyakorlatilag nem mutatnak harctéri jelenetet, igaz, a hátország problematikája is ritkán jelenik meg náluk – inkább jellemző ezen gyér számú lírai és prózai textusra, hogy amolyan „előtte"- és „utána"-jelenetekként a katonaélet „járulékos" mozzanatait villantják fel: sorozás, harctérre utazás, kórház, haldoklás.)

Ha pedig ekként vetjük össze a férfi és női szerzők szövegeit, automatikusan felvetődik a feminista és posztfeminista elmélet egyik fő problémáját (mármint azt, hogy valóban létezik-e egyfajta, például pszichológiai tulajdonságokkal megfogható női esszencialitás) is érintő kérdés: tényleg megfogalmazható egy olyan tétel, miszerint természetüknél fogva érzékenyebbek, empatikusabbak a nők, ezért reagálnak intenzívebben a háború borzalmaira, vagy más – a szocializációjuk – lenne az oka?

Továbbá – azaz harmadrészt – ez, a női szövegek közvetve vagy közvetlenül pacifista jellege már csak azért is érdekes szempont, mert egyfajta fokmérője az avantgárd jellegnek, hogy egy textusnak mennyire van „üzenetjellege", mondanivalója. A Deréky Pál által meghatározott avantgárd-kritériumok szerint – költői én elhasonulása (azaz az én-disszimiláció), deszemiotizáció, montázsszerkezet – ezeket a mondanivalóval bíró szövegeket minden bizonnyal nem lehet teljesen avantgárdnak, csak átmenetinek, kevert formájúnak tekinteni, csakhogy ez általában igaz a tízes években született aktivista versekre is, nem csak a háborúellenesekre. „A mondanivalós avantgárd számára egy ördögi önmegsemmisítő szerkezetet rejt a mű: ha a mondanivaló jut érvényre, megsemmisül a mű avantgárd jellege, az avantgárd jelleg eluralkodása viszont a mondanivalót semmisíti meg: a keveredés aránya tetszés szerint változtatható, de mindkét igényt kielégítő arány sohasem jöhet létre."[9]

Exkurzus: létezik-e az aktivizmus Új Emberének női változata, és milyen egy avantgárd nő szexualitása?

De kezdjük a magyar aktivista nőírók életrajzi szempontból vett státuszával, marginális pozíciójával. Mint láttuk, az avantgárd tízes évekbeli folyóirataiba rendszeresen csak két nő dolgozott, Kassák fiatal húga, Újvári Erzsi (Kassák Erzsébet) és Réti Irén (eredeti nevén Róna Irén, Komjáti Aladár menyasszonya, későbbi felesége). Sajátos a helyzet tehát A Tett és a Ma háza táján: olyan nők (valójában: fiatal, szinte kamaszlányok) publikálnak a leggyakrabban, majd-

9 DERÉKY Pál, *Az olasz futurizmus fogadtatásának kezdetei a magyar irodalomban és irodalomkritikában* = D. P., *„Latabagomár ó talatta latabagomár és finfi"*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1998, 14.

nem havi rendszerességgel, akik valamiképpen férfi alkotókhoz kötődnek.[10] A körhöz tartozó nőkre vonatkozóan az is tanulságos, hogy Komját (Réti) Irén, aki egy teljes könyvet szentelt férje munkásságának, visszaemlékezésében saját irodalmi szerepét egy szűk oldalban tudja le; ráadásul az is kiderül itt, hogy az akkoriban még elég fiatal, noha rendkívül olvasott lány a vitákba bele nem folyó, néma kísérőként vett részt a kávéházi találkozókon, pedig havi rendszerességgel publikált náluk: „Én is eljártam a Fészekbe; a viták nagyon érdekeltek. Ezekhez nem szóltam hozzá, de Réti Irén néven írtam a Ma csaknem minden számába, hol novellát, hol kritikát egy új könyvről."[11]

Különös felállás, joggal veti fel a kérdést, valójában miként is lehet értelmezni a körhöz tartozó alkotó nők státuszát. (Mint szintén hozzátartozót minden bizonnyal hozzájuk sorolhatjuk a Kassák élettársaként velük dolgozó Simon Jolánt is, aki lassanként talán a legjelentősebb avantgárd előadóművésszé vált: ő – túl azon, hogy írással nem foglalkozott –, bár kezdetben különleges helyzetben volt, a körben voltaképpen alacsonyabb rendű, „kiszolgálói" státuszt képviselt). Vagyis: a kör férfi tagjai miért éppen, illetve miért csakis a szigorúan hozzájuk tartozó nőket vették be rendszeres alkotótársnak? Zárt társaság lett volna, ahová kívülről nem igazán lehetett bekerülni? Kálmán C. György szerint Kassák például azért szorgalmazta lapjaiban Újvári Erzsi szerepeltetését, mert a húgának, azaz egy családtagnak a jelenléte erősíthette a mozgalom bajtársias jellegét, tudniillik, hogy az az egymásban megbízó emberek, közeli társak szövetsége lenne. Ő mindenesetre úgy véli, Kassák nem igazán valódi tehetségéhez mérten kezelte Újvári Erzsit, voltaképpen kihasználta őt, ha nem is feltétlenül tudatosan és rosszhiszeműen.[12] Hasznos volt a számára, hiszen olyan irodalmi szereplővé tehette, aki számos, a mozgalom

10 Sajátos fejlemény, hogy a két legfontosabb női szereplő elég feltűnően távozott a Kassák-körből, méghozzá úgy, hogy férfitársát követte annak a csoportból való kiszakadásakor: Réti Irén az első kirajzáskor, 1917-ben távozott Komjáttal (György Mátyás, Komját, Révai József, Lengyel József váltak ki ekkor); a Barta Sándorhoz időközben férjhez ment Újvári Erzsi pedig 1922-ben hagyta el a csoportot, s velük együtt vált ki a körből Uitz Béla is, Kassák másik sógora.

11 Komját Irén, *Egy költői életmű gyökerei: Komját Aladár verseinek keletkezéstörténete*, Bp., Szépirodalmi, 1981, 37.

12 Portrait. (Újvári Erzsi prózái alá)

A patak ismeri a titokzatosság korálpalotáit
Rétek patak alá tették zokogó fejüket
A réten fű
Réten virág
Virágon madár
Nap szomorúságával lekaszálja
A patakban ólom van. Ólom. Ólom
A patakban
Ólom
Ólom
Patak
(Kassák Lajos, *Portrait: Újvári Erzsi prózái alá:* Vers, Ma, 1922/5–6, 30.)

szempontjából emblematikus tulajdonsággal bírt: egyrészt mint *fiatal lány* a dinamikát, erőt, ártatlanságot képviselte, lehetőségek hordozója volt; másrészt *alkotó nő*ként nem csak passzív múzsa volt, tárgya vagy olvasója a műveknek, azaz nem a hagyományos, férfiközpontú intézmények háttérbe szorított alakja; harmadrészt *nem hivatásos alkotó*ként a dologtalan irodalmár ellentétének volt tekinthető: a gyárban dolgozó proletárköltő női megfelelője volt. Továbbá, és ez a negyedik szempont, többé-kevésbé dilettáns – képzetlen, autodidakta – szerzőként hasonló értékek találhatók meg nála, mint a korszakban felfedezett primitíveknél: kultúrától meg nem érintettség, *természetközeliség*, ősi jelleg, az emberi lét legmélyebb rétegeinek kifejezése; és a már említett ötödik jellemző: minthogy *családtag* volt, az irodalmi életben való jelenléte arra mutatott rá, hogy az avantgárd mint mozgalom egymáshoz közel álló emberek bizalmi összetartását és szolidaritását jelenti. (A költőnő lírája mindazonáltal ihlető erővel is bírt Kassák számára, ezt jelzi például *Portrait* című rövid verse 1922-ben a Mában, illetve az *Egy szegény lélek megdicsőülése* című novella[13] is talán, amelynek fontos motívumai – például a tükör előtti öngyilkosság/öncsonkítás a szexuális kapcsolatok háború okozta elvesztése miatt – közösek a két testvér között.)

Találhatunk viszont másféle, ezzel ellentétes magyarázatot is: mivel a tízes évek avantgárd mozgalmához egy-két kivételtől eltekintve társadalmi szempontból viszonylag alacsony státuszú szerzők csatlakoztak csekély iskolázottsággal (munkások, kishivatalnokok), a hasonló származású – és még kevésbé képzett – nők számára az irodalmi vagy egyéb művészi tevékenység mint olyan végképp elérhetetlen volt, illetve alternatívaként fel sem merült – más orgánumoknál kiváltképpen, de még az avantgárd lapoknál is nehezen, vagy esetleg csak akkor, ha a közvetlen családi környezetben találkoztak hasonló esettel. Egyfajta emancipatorikus magatartásként is értelmezhetjük tehát ezt a jelenséget a férfi írók részéről, akik mintegy – majdan követendő példaként – „beemelték" a hozzájuk tartozó nőket a körbe. A nő beemelését a mozgalomba, mint avantgárd tettet, mint előre elhatározott cselekvést valami olyasféle gesztusnak is láthatnánk éppen, amely mégiscsak összeegyeztethető Kassáknál az „aktivista új embernek", a „kollektív individuumnak" a természetével, és ennek az elképzelésnek végül is nem kellene feltétlenül kizárnia egy efféle emancipáló gesztust, az Új Emberrel együtt az Új Nő megteremtésének kimondatlan igényét.

Nagyobb valószínűséggel bír azonban az a lehetőség, hogy ez nem így van, vagy legalábbis nem teljesen így: a példát követve mégsem csatlakoztak tömegesen nőírók a laphoz, illetve amennyiben létezett is ilyen elképzelés, értéke nem egyértelmű: egyfajta hierarchiát feltételez ugyanis a két nem tagjai között. Ennél távolabbra mutat, hogy maga Kassák is inkább patriarchális szemléletmóddal rendelkezett. Már önmagában is sokat elárul, hogy – hasonlóan a többi magyar aktivista férfi szerzőhöz – ő sem foglalkozik egyáltalán a

13 Kassák Lajos, *Egy szegény lélek megdicsőülése*, Ma, 1917/7, 101–104, 109–110.

nők politikai és társadalmi helyzetével és státuszával, lapjukban a korabeli nőjogi mozgalmakról (Clara Zetkin, Minna Cauer, Helene Lang) sem esik egyáltalán szó, az pedig végképp árulkodó, hogy az *Egy ember életé*ben, csatlakozva a korhangulathoz, egy ízben – igaz, elég koránra datálva – Weiningerre hivatkozik, és később a szigorú szocialista etika nevében nem látszik teljes mértékben osztani bizonyos szexuális emancipatorikus követeléseket, például a szabad szerelmet, miközben egyébként ő maga gyakorolja. Kifelé, nem a saját életére vonatkoztatottan a szigorú, aszketikus szocialista etikát vallotta, amelyben nagy vonalakban a hagyományos nemi szerepek érvényesültek, a többi nő megítélésére ez vonatkozott.[14] A csoportra értett patriarchális szemléletre mutat egyébként az is, hogy az internacionális számnak az avantgárd mozgalom mibenlétét definiáló beharangozójában, Kassák *Jelzés a világba* című manifesztumában az aktivista kör egyfajta magától értetődőséggel mint férficsoport testesül meg: „Néhány pesti *legények* vagyunk, akik nem hiszünk a csodában,/és nem hiszünk a háború kozmikusságában sem" [kiemelés tőlem – F. Gy.].[15]

Bár éppen feltételezhetünk tehát egyfajta emancipációs hozadékot is az Új Ember megteremtésének igényében az aktivista férfi írók részéről, és tekinthetjük ezt motivációnak az intim környezetben élő munkás- és hivatalnoklányok beemelését illetően, ez a gesztus azért nem teljesen egyértelmű. Mindezt alátámasztja az avantgárd nőábrázolás is. A női testreprezentációk az avantgárd költeményekben – néha a jó szándékok ellenére – sem hízelgőek, a férfi szerzők irodalmi szövegeikben egyfajta női princípiummal azonosítják a nőt, és ezzel nemcsak kollektivizálják, hanem egyszerre tárgyiasítják és biologizálják, így, amint a későbbiekben látni fogjuk, előfordul, hogy nehéz eldönteni, vajon termékenység-istennővé emelik vagy tenyészkancává degradálják-e inkább (példaként említhető erre a jelenségre Kassák *Anyasága*, *Napraköszöntő*je, Barta Sándor *Kánikulá*ja, Lengyel József *Tavaszi éneke*). Mindez azonban – és itt egy még újabb finomítás vagy akár csavar – nincs is olyan messze az avantgardista női szerzőknél megjelenő feminitástól, sőt, a Toril Moi által esszencialistának látott feminista nőiségfelfogástól sem (lásd: Hélène Cixous már említett manifesztumát).

14 Balázs Eszter, *Baloldaliság és munkásszubkultúra Kassák Egy ember élete című önéletrásában az első világháborúig: A „Gyermekkortól" a „Kifejlődésig"*, Múltunk, 2013/2, 83–105.

15 És itt az Új Ember maszkulinitásának bizonyítására érdemes egy általánosabb, nemzetközibb jellegű kitérőt is tenni: Barbara D. Wright tanulmánya a német expresszionisták nem fikciós szövegeiben vizsgálja meg, hogyan viszonyult ez a mozgalom a nőkhöz. Ő arra a következtetésre jut, hogy ezek alapjában mizogün szerzői – részben az új filozófiai tendenciák, pl. neokantiánus eszmék hatására, de ugyanígy, Weiningert, Nietzschét és Freudot továbbra is számos helyen idézve – a nőket és férfiakat polarizáltan jelenítik meg. Számukra az „Új Ember", aki elutasítja mind a kultúrának nevezett civilizációt, mind a sekélyesnek látott modern társadalmi berendezkedést. Egyfajta új etikai abszolútumot képvisel, a *Geist* és a *Wille* kiteljesítője, s mint ilyen, aktív, kritikus és kreatív, azaz maszkulin értékeket hordoz. Ezáltal szemben áll a polgári kultúra és javak passzív fogyasztójával, az Art Nouveau és az impresszionizmus elnőiesedett élvezőivel, illetve alapfokon magával a változhatatlan természetű nővel is, akit továbbra is – mint a természettel azonosítottat, a biológiai világhoz tartozót – a létezés egy alacsonyabb fokán állónak tekint. Barbara D. Wright azt is hozzáteszi, hogy ezek a lapok sem igen számolnak a nőjogi mozgalmak eredményeivel, Clara Zetkin, Minna Cauer és Helene Lang munkájával, sőt gyakran – minthogy ezek képviselői férfiként nem akarnak betagozódni a polgári társadalomba, sőt, ki akarnak szakadni belőle – nem értik, miért követelnek általános választójogot maguknak a nők, és miért kérnek részt maguknak a felsőoktatásban. Támogatják viszont mindazon jogigényüket, amely a szexualitásukhoz kötődik – az abortusz és a fogamzásgátlás legalizálását, a törvénytelen gyerekek jogainak elismerését stb. –, mert ezeknek köszönhetően a nők az általuk alapadottságként értelmezett lényegüket teljesítenék ki. (Barbara D. Wright, *„New Man", Eternal Woman: Expressionist Responses to German Feminism*, The German Quaterly, 1987/4, 582–599.)

SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED 2.

Újvári Erzsi Prózái[16]

A fentiekben említett női szövegek, különösen a két legintenzívebben jelen lévő szereplő, Újvári Erzsi és Réti Irén írásai nagyon határozottan antimilitarista jellegűek.[17] Újvári Erzsi Prózái[18] – ha műfaji meghatározás tekintetében nagyon szigorúak akarunk lenni, prózaversei – többnyire közvetlenül a háborúhoz kötődnek, és nemcsak a számozott darabokat kell ideértenünk, hanem a külön címmel ellátott szövegeket is, a *Háború! Asszony! Holnap!*-ot, a *Menekülés*t és a *Víziót* is.[19] (Egyéb versei is többnyire komoly témákat érintenek: halál, szülés, mészárlásba forduló tüntetés stb. – sőt, valójában ez utóbbi esetben sem eldönthető, hogy nem éppen egy háborúellenes esemény vérbe fojtásáról van-e szó.)

Újvári Erzsi futurista és expresszionista stílusjegyeket vegyítő szövegei éppen avantgárd poétikájuknak köszönhetően alkalmasak igazán háborús jelenetek megidézésére, sőt voltaképpen lehetőséget hordoznak magukban valamiféle minden didakszis nélküli antimilitarista mondanivaló átadására is. Ez talán a harctéren vagy a katonák által megtámadott civil területeken játszódó versekben tűnhet fel a leginkább (egyébként ebből van kevesebb, a hátorszá-

16 Újvári Erzsi (Kassák Erzsébet) (ÚMÉL): 1899–1940: Expresszionista versprózáit, jeleneteit először A Tett (1916), majd a Ma közölte. A Tanácsköztársaság bukása után, 1919 őszén Bécsbe emigrált. 1922-ben férjével kivált a Mából, ezután az Akasztott Ember és az Ék, majd az Egység című lapok munkatársa lett. 1925-ben férjével együtt kiutasították Ausztriából, ekkor a Szovjetunióba mentek. A Szovjetunióban ekkortól már nem folytatott költői tevékenységet.

17 Kádár Erzsébet például – holott ő fiatal kora ellenére igencsak politikus érdeklődésű, s később politikai újságíróként dolgozik Németországban, Franciaországban, majd Angliában – ekkor teljesen más típusú verseket ír.

18 Újvári Erzsi, *Vízió*, A Tett, 1916/7, 316–317.; Uő, *Háború! Asszony! Holnap!*, A Tett, 1916/3, 211.; Uő, *Menekülők*, Ma, 1916/2, 23.; Uő, *Próza 1-2-3.*, Ma, 1917/4, 54., 56–61.; Uő, *Próza 4*, Ma, 1917/5, 75–76.; Uő, *Próza 5*, Ma, 1917/7, 100–101.; Uő, *Próza 6*, Ma, 1917/8, 122., Uő, *Próza 7*, Ma, 1917/11, 166–167.; Uő, *Próza 8*, Ma, 1918/3, 35.
Újvári Erzsi összegyűjtött munkáit külön kötetben is megtalálhatjuk: Újvári Erzsi, *Csikorognak a kövek*, i. m.

19 Színpadi jelenetei is kivételt képeznek ebből a szempontból, azoknak nagyrészt az emancipáció, illetve a sorssá tett emancipáció a témájuk, s mint ilyenek, témájukat tekintve összevethetők Réti Irén *Novellájá*val, csak itt éppen a mindenáron – akár a gyermeke élete árán is – való önállósulásig is fokozódhat az autonómiaigény.

got több textus mutatja be). Hiszen az előbbiekben – a *Vízió*ban, a *Menekülők*ben, a *Próza 3*-ban – az avantgárd sajátosságok, vagyis a felfokozottságot biztosító erős érzelmi töltettel rendelkező szavak használata, a felkiáltások sűrű jelenléte, illetve a szinte túlzó látványok, a talán inkább a futurizmusra jellemző gépek feltűnése (repülő), hangutánzó szavak alkalmazása (fegyverek zaja), illetve a szimultanista szerkesztéstechnika és a kifejezetten e szerzőnőre jellemző kaleidoszkópikusság adta káoszszerűség a tömegjelenetekben egyfajta apokaliptikus látomásba torkollik. Öldöklést, menekülőket, sebesülteket, halottakat látunk, és az egymásra halmozott rövid jelenetek, a szétdarabolt képek, effektusokra bomló hangok, a szétszabdalt narráció és a szétrobbantott – vagy éppen csak nominális – mondatok egyfelől szinesztézikus, audio-vizuális hatást keltenek (akárha egy háborús film dolby stereo vetítését élveznénk), nagyon erősen hatnak az érzelmekre, és ami még nagyon fontos: a testreprezentáció textuális összetevőit adják, hiszen nyelvi leképezései a szétdarabolt testeknek, az ide-oda röpködő testrészeknek, így ezáltal is az elrettentést szolgálják.

„Pattogás. Sivítás.
Lábuk, mintha gyökeret eresztene, nem mozdult.
Szájukból meleg gőz csapkod.
Csak állnak.
Várnak.
Fölöttük már szállt a vörös tűz.
Lángszóró!
Vissza!
Mind!
Egy szaladó ember kezében még ragadt a bomba.
Meggyulladt.
Először a lába, a hasa. Aztán a feje. Fekete tűznyelv verődik belőle az ég felé.
Testvérek!
Derékbavágott testek. Fekete hullák. Zsírfüst.
Jajgatás.
Hat gyerekem!
Vigyetek!
Egy lábnélküli ember két kezén hintálja a testét, hogy hidegüljön a forró seb.
Másiknak meg fél fele égett el. A fekete csonk közepén utolsót ver a vörös szív."

Másfelől – és ez majd Réti Irénnél is megfigyelhető lesz – még ennél is sokkal hangsúlyosabb a hátország problémájának a kérdése. A hátország ebben a kontextusban Újvári Erzsinél és Réti Irénnél is határozottan az a hely, ahol férfihiány van, és ahol a nők nem tudnak mit kezdeni saját libidójukkal.

A *Háború! Asszony! Holnap!*-ban a feleség szemére hányja a frontra készülő férfinak: „Itt akarsz hagyni? Nem érzed milyen tüzes vagyok?" A nő a férfi bevonulása másnapján belebetegszik ebbe a leginkább fizikai értelemben vett magára maradottságba, és lázálmában egy színorgia betetőzéseképpen látomásában „megfürdött, dús férfitesteket" lát „a forrázó naparanyban". A férfi halálát követően összeomlik, de kicsivel később barátnőivel egy kocsmában részegen szórakozva már új férjet keres. A *Próza 2*-ben az otthon maradt asszony az ura helyett – mintegy pótszerként – a fiatal öcsre vágyakozik, és amikor végre átadja magát a vágynak, szeretkezés közben tudatában a két férfi teste/neve/személye egymásba játszik. Mindez karácsonyi háttér előtt játszódik le, így tehát Újvári Erzsi a fizikai szerelmet egyfajta kvázi-vallásos térbe helyezi. Bár közben a házasságtörés aktusát az iróniára inkább fogékony befogadó éppen szembe is állíthatja Szűz Mária szülésével, ez az aspektus némileg háttérbe szorul az előbbihez, a testek egymásba csapó egyesülésénél felhangzó zsoltár felmagasztosító erejéhez képest: „Éjfél. És a hazatérő misézők szája sírós, uj zsoltárba kezd." A *Próza 4*-ben a balerinához két év frontszolgálat után eljön az előadásra katona szerelme, de fásult, alig tud koncentrálni; végül mégis szeretkezésbe fordul a találkozásuk. A férfinek azonnal vissza kell térnie harctérre, és a lány belebetegszik a rá való emlékezésbe, fizikailag-idegileg tönkremegy, majd – mintegy utolsó táncaként – beleveti magát a tükörbe. Végül pedig, a *Próza 7*-ben, a másik oldalról, a háborúban megrokkant férfi tragédiájaként látjuk a problémát: kínozza a magány és a tehetetlenség (mindkét keze hiányzik, nem tudja ellátni magát), de mindennek betetőzése, mintegy szimbóluma az a fájdalom, hogy a nőknek így már nem kell, más után vágyakoznak.

Még talán a *Próza 6* a legösszetettebb ebből a szempontból, bár itt is kiemelt téma a (fizikai) szerelem mint éltető energia hiánya, illetve a megcsonkultakkal való összebújás mint az erotika devalválódásának lehetősége. E szövegben ugyanis egy katonatemetés kapcsán az otthon maradtak minden csoportja sirat valamit a férfiakban: a lányok, hogy ekképpen szűzen maradnak, az öregek, hogy elesett fiaik pokolra jutnak, az anyák gyermekeiket, a gyermekek apáikat. A szintén apokaliptikus jellegű művet átlengi az elátkozottság érzése: a munkáskezek kiesésével racionálisan magyarázható veszteségek mellett (kicsi a termés, kiszárad a tehenek tőgye, a kovács elesése miatt véres a lovak patája) olyanok is vannak, amelyeket mintha a pogány hitvilágból ismert transzcendens jelenségek okoznának (az elesettek hazakívánkoznak, és rontás útján hatást gyakorolhatnak az élőkre), és mindez keveredik fiktív, látomásos, de mégis katolikus jellegű utalásokkal (az asszonyok Máriaként tartják az ég felé fiaik szívét).

Mindez megint csak többféleképpen értelmezhető: egyfelől, mint Kálmán C. György megfogalmazza, Újvári Erzsinél a háború az emberi kapcsolatokat szétziláló, az erkölcsi-érzelmi gátlásokat leoldó, a nyers szexualitásnak szabad utat engedő démoni erőként van jelen. Ez igaz, ámde másfelől azt is lát-

nunk kell, hogy a test, a szexualitás, a vágy elszabadulása, világalakító erőként való láttatása a magyar aktivista szövegekben is megvan, azaz nem feltétlenül háború-, agresszió- vagy egyszerűen csak szörnyűségspecifikus, csak éppen a nők azok, akiknek háborús szövegeiben frusztrált vagy tragikus hiányérzet kapcsolódik hozzá, és gyakran apokaliptikus jelleget ölt. A szabadjára engedett szexuális vágyak szinte transzcendens erőként való megjelenítése általában is jellemző a magyar aktivizmusra, gyakran egyfajta tárgy nélküli, általánosságban vett, ugyanakkor természeti – falusi – környezetbe vetített erotika sugárzik különösen a lírából, ráadásul az expresszionista hangoltság, poétikai eszköztár is rendkívül alkalmas ennek az erotikus légkörnek a megteremtésére és az érzelmi intenzitás megéreztetésére, köszönhetően az enyhe pátosznak, felkiáltásoknak, elharapott félmondatoknak, kipontozásoknak, elhallgatásoknak. Ámde – újabb csavar – ehhez a szabad (elszabadult?) szexualitáshoz a *női* mint olyan is kapcsolható – így látják a nők, és bizonyos értelemben így látják a férfiak is. Mint mondtuk, az aktivista férfiak fent említett, a nőket biologizáló verseikben is nagyon gyakran összekapcsolják a természetleírást és az erotikus szerelemfelfogást,[20] másfelől viszont a téma és az expresszionista stílus mint olyan is erősen rokonítható a Cixous-féle écriture féminine sajátosságaival. Elég elolvasnunk *A medúza nevetéséből* a következő passzust annak belátásához, hogy a női írás egyfajta *par excellence* expresszív és/vagy szürreális kifejezésmódnak tekinthető, amely mindamellett egyfajta kozmikusságra tör:

> „A férfi szexualitás a pénisz körül gravitál, így nemzve ezt a centralizált testet (politikai anatómia) a részek diktatúrája alatt. A nő nem hajtja végre magán ezt a régiókra való osztást a fej-szex páros javára, amely csak a határokon belül érvényesül. A nő libidója kozmikus, ahogy a tudattalan is világméretű: az írása is csak folyamatos lehet anélkül, hogy rögzülne vagy körvonalaiban kijelölődne, megkockáztatva ezeket a szédítő átkeléseket a másikba, a múlékony és szenvedélyes tartózkodásokat önmagában, a nőkben, a férfiakban, nem sajnálva az időt arra, hogy a tudattalanhoz a legközelebb láthassa őket, mihelyt feltámadnak, hogy az ösztönhöz legközelebb szerethesse őket, és aztán távolabb, teljesen átitatva ezektől a rövid, azonosító ölelkezésektől, tovább megy és átjut a végtelenbe."[21]

20 Ez tűnik ki például Kassáknál a *Hirdetőoszloppal* című kötet verseiből, a *Fiatal lányok mennek át az utcahosszon*ból, a *Májusi táncból*. A *Napraköszöntés*ben pedig a természet beérését biztosító napot, az élet nélkülözhetetlen forrását az asszonnyal, egyfajta termékenység-istennővel azonosítja, s hozzá intézi himnuszát: „Ó engedd, hogy forró, anyás öledben / ez a gyarló ének is megférjen... / Az erő harsány gyökere vagy s melegebb vagy, mint a kínálkozó asszony... / Hatalmas Tőgy vagy te az ég visszájára hajtott mellén". Szintén ez olvasható ki az *Asszonyok a parkban* című, alapvetően vizuális elemekre épített költeményből, amelyben az erotikától duzzadó asszonyok arcát – s rajtuk a megsokszorozódott érzékszerveket – hirtelen elönti a holdfény, s mintegy összeolvad velük.

21 Hélène Cixous, i. m., 374.

Réti Irén és a „tézisavantgárd"

Réti Irén[22] teljesen más íróegyéniség: egyfelől tudatosabb, teoretikusabb hozzáállású, nagyon határozott, rigorózus elvi alapvetésekkel (kritikusként is működött, miközben verse és novellái is jelentek meg a Mában), másfelől Újvári Erzsinél minden bizonnyal kevésbé tehetséges. Abban viszont feltétlenül rokoníthatók szépirodalmi szövegei az Újvári Erzsi-féle prózákkal, hogy alapélmény bennük a szexualitás és/vagy a háborús tematika (kritikái pedig szinte kizárólagosan antimilitarista jellegűek). *Félek* című versében[23] egy fiatal szűzlány éjszakai riadozásairól, azaz az ösztön- és képzeletvilágban megteremtődő, vággyal elegyes félelmeiről olvashatunk, *Asszonyok* című 1916-ban megjelent novellájában[24] – gyakorlatilag ez nyitja az induló Ma prózarovatát – pedig ő is a hátországi életet, a férfiszűkében maradt nők vetélkedését jeleníti meg. Ebben utóbb kiderül, hogy az újdonsült fiatal férjét otthon tartani tudó középkorú postásnőre nemcsak azért irigy a portékáját áruló parasztasszony, mert neki viszont kint harcol az ura a fronton, hanem azért is, mert az előbbi férfi régen a szeretője volt – és éppen veszekedésük estéjére jön meg a hír férje sebesüléséről, amit éppen a postásnőnek kell kivinnie a kofához; a konfliktus vérre menő verekedésbe torkollik, a novellának ez lesz a tetőpontja. Valójában klasszikus szerkezetű novella ez, két összecsapás története két fokozatban előadva (veszekedés, illetve verekedés), és erre a vázra rakódnak rá az erős érzelmeket (irigység, fortyogó méreg, szelídülés, dühkitörés stb.) hordozó expresszív mondatok. A pörgő dialógusban – amely a parasztasszony intenzív érzelmi reakciói számára koherens nyelvi forma, viszont rémesen agyonbonyolított mondatokat eredményez a polgáribb körülmények között élő, reflexívebb nő gondolatfutamait illetően – a postásnő lesz az, aki Réti Irén elbeszélésében átlátja, és egyfajta szócsőként megfogalmazza bánatában a világháborús női tömegélményt, amelynek ő (habár kicsit kívülállóként) is részese: „De egy perc adta szent megvilágosodással most kilátott a maga életpróbálkozásai szűk körén túl, és fölértő nagy szomorúsággal érezte, hogy forró asszonycsordák harcában részes, akik marják egymást a megkeveslett, s jaj, ezerszer drágább férfiért. A ma reggeli élményét kritikusan szociális ér-

22 Életrajzi index, PIM: Réti Irén (születési név: Róna Irén, írói álnév: Réti Irén, Nóra; asszonynév: Komját Irén) (Temesvár, 1895 – Budapest, 1982): férjével 1919-ben Olaszországba emigrált, de éltek Ausztriában (1921–1922), Németországban (1922–1933), Svájcban (1933–1935) és Franciaországban (1935–1946) is. 1946-ban tért vissza Magyarországra. Kommunista újságíró, baloldali lapok, az Imprekorr, majd a Rundschau B. munkatársa, 1945-tól a párizsi Magyar Szemle szerkesztője. 1919-ben Szines Pállal lefordították Claudel *Kinyilatkoztatás* című misztériumát. Számos könyvet írt: férjéről, Komját Aladárról, továbbá Gramsciról (őt fordította is), Mező Imréről, a francia és az olasz kommunisták békeharcáról, az európai népfrontpolitikáról, az NDK megalakulásáról stb. Összegyűjtötte és sajtó alá rendezte Komját Aladár műveit.

23 Réti Irén, *Félek*, Ma, 1917/10, 152.

24 Uő, *Asszonyok*, Ma, 1916/1, 6–8.

dekű szimptómának látta, szomorú érdekességnek, mely csúf, való képet mutat előre háborúban elkallódott asszonysorsok rosszrafutó végéről."[25]

Recenzióiban pedig Réti Irén azt a fajta normatív, kész elvárásrendszerrel bíró kritikát műveli, amely általában az avantgárd lapjaiban ekkoriban működött, és amelynek elveit talán legtisztábban Révai József és Lengyel József fogalmazza meg. A mondanivalós irodalmat, az igazság átadását tekinti fokmérőnek, és ez számára leginkább a háborús problematika megfogalmazásával egyenlő. Laczkó Géza *Noémi fia* című regényét is már mint inaktuálist utasítja el,[26] másik kritikájának pedig már a választása – tárgya egy háborús alkotás, Tersánszky *Viszontlátásra, drága!* című regénye – is célzatos. Ám ez a prózai szöveg sem elégíti ki az elvárásait: szerinte ugyanis az ilyen témájú műveknek egy egységes (nemzedéki jellegű) irányzatba kéne illeszkedniük, a harcosan pacifista irodalomba. És bár ennek tényleges megvalósítását tekintve elképzelése első pillantásra pluralistának is tűnhetne („az igazmondás ezer lehetőségét kereső irodalom"[27]), a konkrét kritikából látni fogjuk, korántsem az; amelyik alkotás ugyanis nem direkt módon valósítja meg ezt a törekvést, az eleve elhibázottnak tekinthető: „Ez a regény témájával abba az irodalomba tartozna, mely a háború rengeteg öklözéseitől vadult, tűrést nem tűrő, harcos generációból születendő, abból a generációból, akik nem hiszünk a »hiábaság« kényelmes-drága babonájába [sic!], amely kövér-puha tenyérrel fogja be sokak szívét s szavaakadt száját. Ez az irodalom ezer lehetőségét keresi és találja meg az igazatmondásnak, a fájdalmas igazságok naprafordításának; s nem szűnik meg a sápítozókat – borzasztó munkájával, míg az egész szörnyűséget a legmaflábbal s legtompábbal is fölértetni."[28] Tersánszky regényének témája „megoldatlan", egy „elpuhult, magát elejtő ember romantikus illegetéseit" mutatja be, ráadásul a „»játszi« stílus és a szentimentális levélforma" is már elegendőek ahhoz, hogy „megtagadjuk". Már csak ez a játékos forma is lehetetlenné teszi a hiteles, adekvát megjelenítést, hiszen a beszélő, egy a háborúban már „mindenen túljutott, halálra készülő asszony" narrációjában általában természetesnek kellett volna lennie a megfelelő lélektani kidolgozottságnak, a drámai kompozíciónak, de ennek nyoma sincs a recenzens szerint.[29] Érdekes, hogy bár a regény – témáját illetően (a háború viszontagságai között a szerelem végső illúzióit is elvesztő fiatal lány lassú prostitualizálódása a házukban elszállásolt katonák között) – láthatólag mintegy „feladja a labdát" kritikusának, ő ezt nem csapja le, holott szépirodalmi szövegeiben láttuk, hogy alapjában véve fogékony erre a tárgyra. A *Viszontlátásra, drága!* ugyanis egyfelől beleillhetne az avantgárd női szerzők „hátország és (női) szexualitás" tematikájába is, másfelől meg is

25 Uo., 7.
26 Ő, *Laczkó Géza, Noémi fia*, Ma, 1917/4, 62–63.
27 Ő, *Viszontlátásra, Drága: Háborús regény: Írta: Tersánszky Józsi Jenő: Ny. kiadása*, Ma, 1916/2, 31.
28 Uo.
29 Uo.

felel a férfi avantgárd (és a hagyományos szemlélet) dichotóm oppozíción alapuló mizogün biológiai-szexuális nőképének is, de Réti Irén erre explicit módon sem pozitíve, sem negatíve nem reagál, mint láttuk, betudja az egészet egy „elpuhult, magát elejtő ember romantikus illegetéseinek".[30]

Annyi biztos, hogy a fiatal lány antimilitarista meggyőződését részben valóban vőlegénye, Komjáti Aladár alakította, akinél a világháború kitörése után a költői praxis antimilitarizmussal társult, és kifejezetten ez vezette (az őt mindenhová követő Irénnel együtt) Kassák köréhez is. Későbbi felesége legalábbis mindezt utóbb így írta meg Komjáti életrajzában, azaz indirekt, alapjában nem irodalmi fókuszú érdeklődésként, saját részvételét az avantgárd mozgalomban pedig teljesen passzív vagy legfeljebb támogató-követő magatartásként mutatva be. Az ő interpretációjában a munkásmozgalmi aktivitás, a háborúellenesség és az avantgárd munkásság egyfajta árukapcsolásként következett egymásból, és szerinte a szakadás, tudniillik csoportjuknak, a *Kilencszáztizenhét* című kötet szerzőinek kiválása is éppen amiatt történhetett meg, hogy ez a háború elleni harcot hivatásnak érző és a forradalmat elsődleges célnak tekintő kör nem tudott közösséget vállalni a Kassák mellett álló művészekkel, akik „vonakodtak a háború elleni harctól", és „a szocialista költészet" ellenében sajnálatosan „anarchista, individualista" irodalmat műveltek. A kiválás valóban az elvi hozzáállás miatt történt meg (a Ma szerzői a művészi tevékenység autonómiájának fenntartása érdekében később is elhatárolják magukat az ideologikus költészettől),[31] ami azonban nem jelentett éles szembenállást. Egyrészt Kassákék irodalomeszménye természetszerűleg nem lehetett individualista, bár teljesen világos, hogy Komjáti Irén a nem tisztán ideologikus, vagyis ilyen értelemben nem csupán közösségileg megalapozott megértésre alapozó tartalmat rója fel az avantgárdnak. Bár a „par excellence"-nak tekinthető avantgárd poétikai kritériumok (a költői én elhasonulása, a deszemiotizáció és a montázsszerkezet) sem számon kérhetőek még A Tett és a Ma korai avantgárd versein, így Kassákéin vagy Komjáti Aladáréin sem, ám a Réti Irén recenziói által megkövetelt szövegtípus, minthogy nagyjából a tézisregénynek feleltethetjük meg, végképp teljesen antimodern műfaj lenne: világos, hogy ez az egyszerre magát realistának beállító, noha extrém módon didaktikus – doktriner, monologikus – szöveg elvben zárja ki az avantgárd poétikát, hiszen az értelemrobbanással, a jelentések megsokszorozódásával szemben az egyértelműséget, az abszolút lezártságot részesíti előnyben.[32]

Réti Irén igen hamar eltűnt a Ma vonzásköréből, hiszen Komjáti Aladárral együtt a politikusabb *Szabadulás*-kört választotta: tulajdonképpen elmondható róla, hogy lassanként újságíróvá válván baloldali európai pártlapok munka-

30 Uo.
31 Vö. pl. Szélpál Árpád, Új líra elé, Ma, 1919/6, 142.
32 Lásd még erről: Susan Rubin Suleiman, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, PUF, Écriture, 1983, 27–33.

társaként tehetségének és igényeinek megfelelőbb médiumokat talált, mint a költői praxist egyre inkább radikálisabb avantgárd elvek szerint alakító Kassák-kör, hiszen ez az esztétikai irány alapjában alkalmatlan tézisszerű üzenetek közvetítésére. Mint Deréky Pál megjegyzi, az aktivisták formanyelvváltása – a dadaizmus felé – nem zajlott zökkenőmentesen a későbbiekben sem,[33] mert le kellett volna hozzá mondani az „elkötelezettségről" az „öncélúság" javára: ebben leginkább Barta, Kassák, Mihályi és Reiter tudott lépni, míg György Mátyás és Újvári Erzsi szövegei a húszas években sem változtak lényegesen. Utóbbi egyébként hamar abbahagyta az írást: ahogy lánya, Barta Zsuzsa visszaemlékezik,[34] az emigráció második szakaszában, a Szovjetunióban a nehézségek felemésztették ambícióit, és felhagyott az írói tevékenységgel, pedig bátyja leveleiben egyébként buzdította.

33 Deréky Pál, Uo.
34 G. Komoróczy Emőke, i. m., 52.

IV.

(európai távlat)

Karafiáth Judit

1914 ÉS A FRANCIA ÍRÓK

Boldogok, akik földi hazájukért haltak meg („Heureux ceux qui sont morts pour la terre charnelle") – zengi Charles Péguy 1913-ban, egy évvel a háború kitörése előtt. Az utólag ezzel a címmel ellátott, négysoros strófájú alexandrinusokban írt versrészlet a francia hazafias érzületre tett hatásában csak Victor Hugo 1831-ben írt *Himnusz*ával mérhető össze, melynek kezdő sorai tábori képeslapokon és világháborús síremlékeken gyakran jelentek meg: az elesett katonák joggal várják el, hogy népük a koporsójuknál imádkozzék, és nevük a legszebb nevek között is a legszebb.[1] Mindkét francia költő versében Horatius sokat idézett mondata visszhangzik: „Szép és magasztos halni ezért: haza!"[2]

Boldogok az elesett hősök, folytatja a költő, de csak akkor, ha igazságos háborúban áldozták fel életüket („Mais pourvu que ce fût dans une juste guerre"). Azok boldogok, akik Isten városáért („Pour la cité de Dieu") estek el a csatatéren, és a sokat citált versrészletben ugyan nincs kimondva, de a költemény előző szakaszainak alapján – Péguy ezt verseiben és prózai írásaiban mindig is hangoztatta – egyértelmű, hogy a Francia Köztársaság igazságos, demokratikus és keresztény állam, tehát Isten országának tekinthető, melyért érdemes meghalni.

Az ihletett szellemű, ámde kissé monoton lüktetésű sorok hatását nem sokkal később megsokszorozta az a megdöbbentő hír, hogy maga az önkénteseként bevonuló szerző a háború első napjaiban, szeptember ötödikén az elsők között esett el a marne-i csatában, és ezáltal új értelmet nyert a harcias „szent csapat" kifejezés, mellyel Péguy a négysoros strófákat nevezte: a szerző hősi áldozata utólag is hitelesítette hazafias elszántságát. Kézenfekvő értelmezés tehát, hogy Péguy megérezte és szinte előre látta közeli halálát: sokan önbeteljesítő jóslatként értelmezik, akárcsak számos magyar olvasó a *Szeptember végén*t.

A költemény megjelenésének évében, 1913-ban, de már jóval azelőtt sem volt szokatlan, ha egy francia költőt a haza védelme és a hősi halál gondolata foglalkoztatott. A világháborút ugyan hosszú békeidő előzte meg, ha a békét a

1 „Ceux qui pieusement sont morts pour la Patrie / ont droit qu'à leur cercueil la foule vienne et prie / Entre les plus beaux noms leur nom est le plus beau." (Victor Hugo, Hymne = *Les chants du crépuscule*, 1835.)

2 „Dulce et decorum est pro patria mori" Magyarul: „Szép és magasztos halni ezért: haza!" (Horatius, *Ódák*, ford. Illyés Gyula, Bp., Európa, 1985, 111.)

francia–porosz háború (1870–1871) vége óta számítjuk, de a századforduló táján helyi konfliktusok törtek ki (a marokkói válságok már jelezték a németek és a franciák újabb ellentéteit), és mindkét oldalon előkészületek történtek egy várható konfliktusra. Megalakult az antant (1904), megfogalmazódtak a német és a francia haditervek (a Schlieffen-terv 1905-ben és a Foch marsall által körvonalazott XVII. terv 1908-ban). A franciákban megerősödött a revansvágy, a poroszok elleni háborúban elvesztett Elzász-Lotaringia visszaszerzésének igénye. A hadi készülődés jegyében 1913-ban fogadták el azt a törvényt, amely a katonai szolgálat időtartamát két évről háromra emelte. A háború egységbe forrasztotta a politikai színtér ellentétes irányzatait: a monarchista nacionalistáktól kezdve egészen a szocialistákig, köztük Péguy-ig mindenki lelkesen üdvözölte a háborút. A haza integritásának helyreállításáról volt szó, és ráadásul a németek támadtak először, ezért a háború honvédő háború volt, vagyis a Péguy által igazságosnak nevezett háború. Lelkesen jelentkeztek katonának olyan nem francia származású írók is, mint Apollinaire vagy éppen Blaise Cendrars, aki egy olasz írótársával közösen szózatot intézett a Franciaországban élő külföldiekhez, és maga is hadba vonult. Cendrars 1915 szeptemberében súlyosan megsebesült, és elvesztette jobb karját. *A levágott kéz* című könyve a háborús irodalom egyik mesterművének számít.

Péguy gondolataiban és műveiben a szocializmus, a patriotizmus és a kereszténység eszméi vegyülnek, eszményi hősnője Jeanne d'Arc, aki a francia–porosz háború óta a nemzeti ellenállás jelképévé vált. 1905-től az első marokkói válság hatására hazafias, sőt németellenes szellemű vitairatokat közöl folyóiratában, a Les Cahiers de la Quinzaine-ben. Egyre inkább úgy látja, hogy fel kell készülni az elkerülhetetlen háborúra, és el kell utasítani a németekkel való megbékélés illúzióját. Az addig szabadversekben író költő 1912-ben *Faliszőnyegek* (Tapisseries) című sorozatának hosszú lélegzetű, litániaszerű verseiben visszatér a kötött formákhoz. *Éve* című háromezer soros költeményének idézett részlete a mai napig antológiák kihagyhatatlan darabja: a bibliai *Hegyi Beszéd* anaforikus szerkezetét átvéve (Boldogok, akik...) a nemzetükért életüket áldozó katonák hősi áldozatát ünnepli.

Az első világháborúban elesett mintegy másfél millió francia között egy antológia becslése szerint 525 író és költő halt meg, köztük Péguy és Alain-Fournier.

Proust nem akar bevonulni, beteg ember, és orvosi igazolásokat is szerez, hogy felmentesse magát, de erre nincs szükség, mert már 43 éves. Szörnyű sejtelmei vannak arról, ami hamarosan be is következik. Levelezéséből tudjuk, hogy a mobilizáció idején pénzügyeinek állása is aggodalommal töltötte el. Augusztus másodikán szemrehányást tesz Lionel Hausernek, tőzsdeügynökének, amiért nem indokolta meg tanácsait a részvények eladásával kapcsolatban. Hozzáteszi azonban azt is: megérti, hogy nem írt bővebben, mert persze, „ezekben a szörnyűséges napokban, melyeket most élünk, más dolgod is van, mint hogy leveleket írj és az én kamataimmal foglalkozzál, ha arra gondolok, hogy emberek millióit fogják legyilkolni a Világok Háborújában, amely

a Wellséhez[3] hasonló, és mindez azért, mert Ausztria császárának előnyös lenne kijáratot szerezni a Fekete-tengerhez. Most kísértem ki öcsémet, aki éjfélkor indult Verdunbe. Sajnos ő maga ragaszkodott ahhoz, hogy a határhoz osszák be."[4] Noha Prousttól idegen a háborút igenlők lelkesedése, és tisztán látja a várható áldozatokat, levelezéséből kiderül, hogy mégsem tudja magát távol tartani a hazafias érzésektől, a szenvedőkkel és az elesett katonák özvegyeivel való szolidaritástól, és még bizonyos bűntudata is van amiatt, hogy haszontalannak érzi magát. Feszült figyelemmel követi a harci eseményeket, és egyszerre hét napilapból tájékozódik. Jól látja, milyen könnyen manipulálhatók az újságolvasók: „A házmesterben fel sem merült, hogy a hadijelentések nem olyan fényesek, és hogy nem kerülünk egyre közelebb Berlinhez, hiszen azt olvasta: »Komoly veszteséget okozva az ellenségnek, visszaszorítottuk stb.«, s minden egyes hadműveletet úgy ünnepelt, mint újabb győzelmet."[5] Az embereket a tények nem zavarják; ezt Proust így magyarázza: „De az újságot is úgy olvassuk, ahogy szeretünk: bekötött szemmel. Nem próbáljuk megérteni a tényeket. Úgy hallgatjuk a főszerkesztő csábos szavát, mint a szeretőnkét. Vereséget szenvedünk, és örülünk neki, mert nem legyőzöttnek, hanem hódítónak hisszük magunkat."[6]

Proust a háború alatt és közvetlenül utána írja és írja át nagy regényét, *Az eltűnt idő nyomában*t, és a könyvben a háború jelentős háttérszerepet kap. Művét mégsem sorolhatjuk a háborús irodalom kategóriájába, mert nem magukat a hadi cselekményeket, a fronton küzdő katonák megpróbáltatásait mutatja be; a lövészárkokban harcolók hősiességéről egyedül egy levélből értesülünk, melyet a később hősi halált halt Saint-Loup írt a családjának. Proust figyelme a háttérországra irányul, arra a világra, amelyet a nők, a gyermekek, az öregek, a rokkantak és a különböző felmentésekkel otthon maradtak alkotnak. Szokott iróniájával ezeknek a szereplőknek a viselkedését mutatja be a megváltozott körülmények között. Leginkább az őszintétlenséget gyűlöli, a harcias szövegek mögötti farizeus képmutatást és a hazugságokat. A *Megtalált idő*ben az író véleményét képviselő Charlus hosszú monológban kommentálja a háborút, és így jelzi saját álláspontját: „Isten a tudója, tiltakozott-e valaki nálam erőteljesebben, amikor aránytalanul nagy teret engedtek a nacionalistáknak, a militaristáknak, és amikor minden művészetbarátot azzal vádoltak, hogy a hazára nézve végzetes dolgokkal foglalkozik, hiszen minden társadalom, amely nem harcias szellemű, káros!"[7]

A francia írók közül Romain Rolland számára a legfájdalmasabb a háború kitörése. Rolland nemcsak regények és drámák szerzője, hanem a német kultúra jeles tudósa is, zenetörténész, a Sorbonne professzora. Főművének

3 H. G. Wells regénye, *La Guerre des mondes*, 1900-ban jelent meg francia fordításban.

4 *Correspondance de Marcel* PROUST *1914, Tome XIII.*, Texte établi, kiad. Philip KOLB, Paris, Plon, 1985, 283.

5 Marcel PROUST, *A megtalált idő*, ford. JANCSÓ Júlia, Bp., Atlantisz, 2009, 67.

6 Uo., 68.

7 Uo., 120.

(*Jean-Christophe*, 1904–1912) címszereplője egy német muzsikus, akinek már a neve is jelképes: családneve Krafft, azaz németül erő, de a keresztneve francia. A regényfolyam a német és a francia kultúra egymást kiegészítő voltát és egymásra utaltságát példázza. Rolland, akit Svájcban ér a háború, már az első napokban felemeli ellene a hangját. Nem sokan vannak, akik, mint ő, már a kezdet kezdetén átérzik a helyzet tragikumát. Augusztus 22-én így ír naplójába:

> „Nagyon lesújt a lotaringiai szerencsétlenség híre [...] Szenvedésem szenvedések összessége, oly fullasztó és tömör, hogy lélegzeni sem tudok tőle. Francia hazám szétzúzása, végleges romlása. Barátaim sorsa, akik talán meghaltak vagy megsebesültek. Borzadás a szenvedésektől, szívet tépő egység szerencsétlenek millióival. Erkölcsi haldoklásom ez, mert látnom kell a civilizáció csődjét, ezt az őrült emberiséget, amely legdrágább kincseit, erejét, tehetségét, legnagyobb erényeit, hősi önfeláldozása tüzét a háború gyilkos és ostoba bálványának áldozza fel. Szívem elszorul az üresség láttára: nincs isteni szó, krisztusi sugár, erkölcsi vezető, aki a dulakodás fölött rámutatna Isten városára. És végül saját életem haszontalansága, életművem hiábavalósága..."[8]

„Leuven lerombolásába belebetegszem – írja néhány nappal később. Miféle őrület hajtja ezeket a németeket saját erkölcsi romlásukba? [...] Ez a bűn arra kényszerít, hogy kilépjek hallgatásomból. Írok Gerhart Hauptmannnak..."[9] Levelét a Journal de Genève-ben is közzéteszi, és ugyanitt a német író válaszát így kommentálja: „Hauptmann nem tudja megérteni, hogy egy francia nála hűségesebb maradhat a régi német idealizmushoz, amelyet elpusztít a porosz militarizmus. Míg én nem vagyok hajlandó Németország egészét elmarasztalni a vezetők bűneiért, Hauptmann szolidaritást vállal velük. A jogot az erő lábai elé teríti. 'A háború az háború'." (A Nobel-díjas német drámaíró egyik aláírója lesz a 93-ak manifesztumának, amelyben neves német értelmiségiek megvédik a német hadsereget a Belgium lerohanása miatt megfogalmazott vádaktól.)

„A gyűlölet egyre dagad a francia irodalmárok szívében" – írja Rolland szeptember 12-én – „Barrès egyik legutóbbi cikkének címe »A trágyával telt csizma«, s a mai (L'Écho de Paris, szeptember 14.) epés dühtől tajtékzik: »Franciaország fölébe kerekedik a Vadállatnak... Megragadja a Vadállatot... a Gonosz, a Barbárság, a Vadállat veresége. Maeterlinck vetekedik vele boszszúálló indulatában«... Egész szörnyű cikke felhívás a legrosszabb fajta megtorlásra, gyilkolásra, kiirtásra..."[10] André Gide-nek írt levelében Rolland megemlíti egy francia költő, a Francia Akadémia tagja esetét is: „Szabad-e egy Richepinnek olyasmit írnia a *Petit Journal*ban, hogy a németek levágták négyezer 15-17 éves fiú jobb kezét, meg hasonló bűnös ostobaságokat?"[11]

8 Romain Rolland, *Napló a háborús évekből 1914–1918*, vál., ford. és az összekötő részeket írta Benedek Marcell, Bp., Gondolat, 1960, 10.
9 Uo.
10 Uo., 11–12.

Rolland szeptemberben jelenteti meg nevezetes *A dulakodás fölött* című írását a genfi újságban: ez már a harmadik tiltakozása a háború ellen (az első, a Hauptmann-nak írt nyílt levél a leuveni egyetemi könyvtár, a második *Pro Aris* címmel pedig a reimsi katedrális lebombázását gyászolja). Ebben a nagy vihart kiváltó cikkben Rolland szót emel a háború rombolása ellen, de főleg az ellen a rombolás ellen, amit a háború a gondolkodásban és az erkölcsökben visz véghez. „A legrosszabb ellenség nem a határokon kívül van, hanem minden nemzeten belül, s egy nemzetnek sincs ereje, hogy küzdjön ellene. Ez az ellenség az imperializmusnak nevezett százfejű szörnyeteg, amely mindent el akar igázni vagy meg akar törni, amely nem tűr meg maga mellett szabadon kibontakozó nagyságot." Hozzáteszi ugyan, hogy „persze számunkra, nyugati emberek számára a porosz imperializmus a legveszélyesebb", de ez nem menti meg őt a francia nacionalisták támadásaitól. Hibáztatja még a szocialistákat és a keresztény egyházakat is, és külön említi a magyarországi szerb papokat, akik megáldották a saját népük ellen forduló fegyvereket.[12]

A Dulakodás fölött megjelenése után fokozódtak a támadások Rolland ellen. Nemcsak az *Action française*, de barátai és régi egyetemi tanártársai is hevesen bírálták németbarátságáért, vagyis azért, mert különbséget tett a német nép és katonai vezetői között, és mert hű maradt ahhoz a barátsághoz, amely őt az „ellenség" egyes fiaihoz fűzte. „Két-három cikkem miatt kezdem elveszíteni jó híremet, régi barátaimat, és átváltozom Franciaország egyik legnépszerűtlenebb emberévé..." – panaszolta Rolland,[13] aki kitartott nézetei mellett, és ezzel páratlan erkölcsi bátorságról tett tanúbizonyságot.

Magyar vonatkozású érdekesség, hogy Rolland októberben feladatot vállalt a Nemzetközi Vöröskereszt Hadifogoly Szolgálatánál. Ott szerzett tapasztalatai alapján a németek és a franciák által is egyformán gyakorolt internálást mélységesen elítélte, és az ókori rabszolgavadászatra emlékeztető barbár módszernek nevezte.[14] Kapcsolatba került Kuncz Aladárral is: „Egy magyar internált, Kuncz, azt írja a noirmoutier-i kastélyból, hogy minden második este francia nyelvű előadást tart a XIX. század európai irodalmáról, nagyon figyelmes és hálás, jórészt munkásokból álló közönség előtt."[15]

Rolland-hoz hasonlóan a később szürrealistaként hírnevet szerzett költők is a háború ellenzői közé tartoztak. André Breton nevetségesnek tartotta honfitársainak harci lelkesedését,[16] és nagyszerű, bátor cselekedetnek tekintette Romain Rolland nyílt kiállását. A szürrealisták első generációja – mind-

11 Uo., 19.
12 Uo., VI–VII, Dobossy László bevezető tanulmánya.
13 Uo., 36.
14 Uo., 17.
15 Uo., 28.
16 André Breton, *Œuvres complètes I.*, Paris, Gallimard, 1988, XXXII.

nyájan a 19. század utolsó éveiben születtek – bevonult katonának. A háború volt az a döntő élményük, amelyből lázadásuk eredt. Breton és Louis Aragon orvostanhallgatók voltak, és megdöbbentő tapasztalatokat szereztek a helyszínen a háború borzalmairól (sebesültszállítóként és segédorvosként teljesítettek szolgálatot), de a többieket sem kímélte a sors: Paul Éluard ápolóként dolgozott nem messze a tűzvonaltól, Philippe Soupault és Benjamin Péret pedig súlyosan megbetegedett a fronton. Az életpályájukat megtörő háborúban a fiatalok értetlenül szemlélték mesterük, Apollinaire hazafias lelkesedését.

A szürrealista lázadás elsődleges kiváltójáról, a nagy traumáról, a háborúról – a korai Éluard kivételével – azonban nem írtak költeményeikben: egyszerűen azért, mert nem voltak hajlandók beszélni róla. Négy évtizeddel később Aragon egy ifjúkori regényének (*Anicet ou le panorama. Roman*) új kiadásához írt előszavában így magyarázta, szinte mentegetőzve, ezt a hiányt: úgy érezték, hogy maga a szó leírása is reklám lett volna a háborúnak. Azzal tiltakoztak hát ellene, hogy elhallgatták: kitörölték az emlékezetükből, meg nem történtté nyilvánították, így fojtva el ifjúkoruk meghatározó traumatikus élményét, a háborút.[17]

Már a háború alatt megjelennek az első híradások a lövészárkok világáról: 1916-ban elsőként Henri Barbusse *Tűz* (Le feu) és Maurice Genevoix *Verdunnél* (Sous Verdun) című könyve. Az előbbi elnyeri a Goncourt-díjat is, és a háború végéig 250 ezer példányban fogy el. 1917-ben Georges Duhamel úgyszintén verduni témájú regénye, a *Mártírok élete* (Vie des martyrs) kerül a könyvesboltokba. Roland Dorgelès *Fakeresztek* (Les croix de bois) című nagy sikerű könyvét 1919-ben Proust regényfolyamának második kötete, a *Bimbózó lányok árnyékában* fosztotta meg a Goncourt-díjtól.

Antoine Compagnon[18] szerint soha nem írtak annyi regényt, novellát vagy verset egy konfliktusról, mint az első világháborúról. A háborús irodalmon belül három periódust különböztet meg: az első 1914-től a fegyverszünetig tart, ekkor maguk a bevonuló írók számolnak be a lövészárkok világáról. A húszas években megcsappan az érdeklődés a téma iránt, az emberek már nem akarnak hallani a borzalmakról, inkább fordulnak a könnyebb témák felé. Végül a harmincas években a gazdasági válság és a fasizmus előtörése miatt ismét előtérbe kerül a háború. Jules Romains, Louis Aragon, Roger Martin du Gard, André Malraux, Louis Guilloux, Jean Giono, Louis-Ferdinand Céline és Pierre Drieu la Rochelle műveiben fontos szerepet kapnak a hadi események és társadalmi hátterük.

Az első korszak termékeit, melyek a kisember háborús tapasztalatairól szólnak, a tanúság-irodalom (*littérature de témoignage)* kategóriájába sorolhatjuk, jellemzőjük a hitelesség, a tárgyszerűség, távol minden pátosztól és hamis patriotizmustól. Az elbeszélők, akik alulnézetből látják és láttatják a

17 Louis Aragon, *Anicet ou le Panorama. Roman*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, 20.

18 http://www.lefigaro.fr/histoire/centenaire-14-18/2014/09/04/26002-20140904ARTFIG00084-la-grande-guerre-des-ecrivains.php [2015. 06. 04.].

háborút, nincsenek egyénítve, egy kollektív én nevében beszélnek: információt akarnak nyújtani a hátországban maradt civileknek, akiket elkábítanak a soviniszta és nacionalista szólamok.[19] Ezek a könyvek vádiratok az áldozatok nevében, de senki sem vitatja a háborúban való részvétel, az ország felszabadításának szükségességét, hiszen Franciaország egyharmadát megszállták a németek.

Jellemzője ennek az irodalomnak a korlátozott nézőpont, mutat rá Mary Jean Green Denis Hollier francia irodalomtörténetében: a hősnek nincs áttekintése a helyzetről. Ez a narratív technika, amelynek első példáját Stendhalnál találjuk Fabrice del Dongo waterlooi bolyongásainak leírásában, különösen helyénvaló az első világháború ábrázolásának esetében, minthogy ekkor a technikai újdonságok, a bevetett új pusztító fegyverek, a mérgező gázok stb. már jócskán túllépik az emberi agy befogadóképességének határát. A témák szükségszerűen ismétlődnek, sok a sztereotípia a harci cselekmények és az alapvető funkciók, mint az evés, a menedékkeresés leírásában, de az emberi kapcsolatok ábrázolásában is, például a front két oldalán állók közötti barátságokéban, hiszen a katonák felismerik: az ellenség ugyanolyan, mint mi.[20]

A háború után szétválnak az utak. Az első háborús regények szerzői közül Barbusse-t és Dorgelèst továbbra is foglalkoztatja a volt katonák sorsa, míg Duhamel és Genevoix más témákat keres.

A harmincas évek feszült légkörében, amikor újabb konfliktus kitörése fenyeget, a háborúval foglalkozó írások iránti érdeklődés is megélénkül. Céline regénye ekkor állít kegyetlen és egyben humoros emléket a nagy háborúnak a szerző személyes élményei alapján. Az 1932-ben megjelent *Utazás az éjszaka mélyére* (Voyage au bout de la nuit) megkoronázza a nagy háború szenvedéseit megörökítő elbeszélések sorát, noha valójában a műnek legfeljebb egy ötöde játszódik a fronton vagy közvetlenül utána, a hadikórházban. Elbeszélője és egyben főhőse, Bardamu már csak saját nevében beszél, és nem érti, miért harcolnak a többiek, és miért nem félnek: „Én lennék az egyetlen gyáva a világon? – töprengtem, s nagyon megrémültem... Ott álltam egymagam kétmillió hősies, nekivadult, állig felfegyverzett őrült között..."[21] Pedig a húszéves medikus néhány héttel korábban még lelkesen csatlakozott a Place Clichyn elvonuló regimenthez, és együtt menetelt velük toborzó körútjukon: „Utcák és utcák, mindenütt lelkesen éljenező, virágot dobáló férjek és feleségek, kávéházak, pályaudvarok, zsúfolt templomok. Mennyi hazafi! Aztán kezdtek ritkulni a hazafiak..."[22] Bardamu rettegve és értetlenül szemléli az öldöklést: „Na most már tudtam, mi a háború: amit nem lehet ésszel felfogni."[23] Nem fogja fel,

19 http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/02/04/laurence-campa-la-grande-guerre-a-nourri-la-litterature-durant-un-siecle_4359928_3246.html [2015. 06. 04.].

20 Mary Jean Green, *La Grande Guerre = De la littérature française*, sous la direction de Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, 796.

21 Louis-Ferdinand Céline, *Utazás az éjszaka mélyére*, ford. Szávai János, Bp., Európa, 2003, 15.

22 Uo., 12.

23 Uo., 13.

miért ölik egymást a franciák és németek. „Az ezredes talán tudta, miért lövöldöz a két német, talán a németek is tudták, énnekem viszont halvány fogalmam sem volt róla. Akármennyire törtem a fejem, nem emlékeztem olyanra, hogy én valaha is bántottam volna németet, akár egyetlen egyet is. ... Ehhez képest most meg csak így lövöldöznek a pofánkba, itt az út közepén, s még csak nem is szólnak előtte...[24] Lassan azonban kezd rájönni, micsoda apokaliptikus hadjáratba került bele, mert „az iszonyatról, akár a kéjről, csak annak lehetnek fogalmai, aki átélte már". Amikor a Place Clichyn lelkesen csatlakozott a toborzókhoz, még nem lehettek sejtelmei a szörnyűségekről: „Ki láthatta, míg a háborút meg nem ismerte, hogy mi minden rejlik az emberek piszkos, hősies, tunya lelkében? Most már nincs szabadulás ebből a tömeges menekülésből, együtt gyilkolunk, együtt rohanunk a tűzbe... Mélyről jött minden, és egyszerre a felszínre tört."[25]

A golyózáporban Bardamu azon töpreng, meddig tart még az öldöklés.

> „Mennyi ideig tart vajon egy ilyen roham? Hónapokig? Évekig? Meddig? Talán addig, míg mindenki, míg minden őrült végre meghal? Mind egy szálig? Minthogy az események ilyen kétségbeejtő fordulatot vettek, elhatároztam, hogy lesz, ami lesz, még egy utolsó, még egy döntő kísérletet teszek, megpróbálom én egyes-egyedül megállítani a háborút. Legalábbis azon a darabka földön, ahol én vagyok."[26]

Bardamu Céline nevében is beszél, akinek állandó, szinte obszessziós témája lett a háború, annál is inkább, mert élete végéig szenvedett a fronton szerzett sebesülése következményeitől. Pacifizmusa és egy új háborútól való rettegése szélsőséges állásfoglalásokra késztette, melyek azonban (szerencsére) csak hírhedt pamfletjeiben és nyílt leveleiben jelentek meg. Utolsó regényében, a *Rigodon*ban az elbeszélő – maga az író – a háború utáni Németországon át menekül Dániába, és a bombázások sújtotta városok képében a második világháború apokalipszise jelenik meg: de ez már egy másik konferencia tárgyához tartozik.

24 Uo.
25 Uo., 15.
26 Uo., 17.

Hoványi Márton

HÁBORÚ A MODERNISTÁKKAL A MODERN HÁBORÚ ALATT

Az antimodernista esküről

Komoly aggodalommal fogadta X. Piusz pápa a szarajevói merénylet és az azt követő hadüzenetek hírét.[1] Az egyházfő nem sokkal a világégés kezdete után – 1914. augusztus 19-ről 20-ra virradó éjjel – elhunyt. A konklávé augusztus utolsó napján kezdődött. A pápaválasztó bíborosoknak olyan személyt kellett választaniuk, aki egyszerre tud szembenézni a kitörő világháború egyházon kívüli borzalmával és az úgynevezett teológiai *modernizmus* mozgalmának egyházon belüli nehézségével. A nacionalista elkötelezettségéről ismert Maffi bíboros Pisa érsekeként hiába volt esélyes a választáson, a bíborosok a kezdeti szavazategyenlőség után – vélhetően a háborús helyzet miatt – a bolognai érsek, Giacomo della Chiesa mellett tették le a voksukat.[2] A korábban diplomáciai feladatokat teljesítő bíborost 1914. szeptember 4-én választották pápává XV. Benedekként.

Az új pápa alakja összeforrt az egyház béketörekvéseivel, miközben az 1917-es egyházjogi kódex, a szentszéki diplomácia elismertté tétele és a kereszténység intézményes keleti nyitása is az ő pontifikátusához kötődik. Jelen vizsgálódás szempontjából ezek a nyitottságot, dialógust és igazságosságot célzó pápai gesztusok kontextusként lehetnek fontosak. Kontextusaként az egyház antimodernista törekvéseinek, amelyek már X. Piusz alatt elkezdődtek, azonban éppen az első világháború idején új értelmezési keretet nyertek. A modernizmussal szembehelyezkedő és részben éppen ezzel a dedikált figyelemmel a modernizmusnak kontúrt is rajzoló egyházi álláspont leginkább az *antimodernista eskü* 1910. szeptember 9-i kihirdetésében konkretizálódott.[3] Ahhoz, hogy ennek az eskünek a szövegét érdemben megvizsgálhassuk, előzetesen tisztázni kell a teológiai modernizmus mibenlétét.

1 Török József, *Századunk pápái – X. Piusz pápa*, Újvidék, Agapé, 1991 (Vetés, 10), 25–26.
2 Török József, *Századunk pápái – XV. Benedek pápa*, Újvidék, Agapé, 1991 (Vetés, 11), 5.
3 Az *Acta Apostolicae Sedis*ben megjelent antimodernista eskü a következő pápai motu proprióban található: X. Pius, *Sacrorum Antistitum*, AAS, 1910/17, 655–680. A tanulmány során ennek a kiadásnak a latin szövegére fogunk utalni, amikor ennek jelentősége lesz a hivatalos magyar fordítás következő szövegéhez képest: X. Piusz, *Az antimodernista eskü = Hitvallások és az Egyház tanítóhivatalának megnyilatkozásai*, szerk. Heinrich Denzinger és Peter Hünermann, ford. Fila Béla és Jug László, Bátonyterenye – Budapest, Örökmécs – Szent István Társulat, 2004, 681–683. A Denzinger-kiadás hagyományos hivatkozási beosztása szerint ez utóbbi szöveg minden nyelven a következő pontok alatt található: DH 3537–3550.

A modernizmus és az Egyház[4]

A 19–20. századi teológiai kritika mozgalmát először X. Piusz nevezi meg modernizmusként 1907. július 3-án kiadott *Lamentabili* című dekrétumában.[5] A tanítóhivatali megnyilatkozás ekkor egyértelműen egymáshoz csatolja azokat a szellemi mozgásokat, amelyek a korszerű biblikus kutatások (Alfred Loisy), a misztika (Friedrich von Hügel) és a bölcselet (George Tyrell) irányában tájékozódtak az 1900-as években.[6] Kétségtelen, hogy a felvilágosodásban magának új utat törő racionalizmus és az ehhez társuló autonóm tudományfelfogás a 19. században virágzó neotomista teológiával ellentétbe került, és először a Szentírás szövegének történetkritikai magyarázatával vívta ki az egyház gyanúját. A protestáns oldalon liberális jelzővel ellátott teológia, amely egészen Rudolf Bultmannig éreztette hatását, sok szempontból párhuzama a modernista katolikus exegézisnek.[7] Mózes első öt könyvének szerzőségét már a 16. században vitatni kezdték, de a tudományos érvek a bonyolult redakcióelméletek kidolgozásáig a 19. században kezdték meg burjánzásukat. Amíg a Szentszék a 19. század közepén is megerősíti Mózes szerzőségét, a hermeneutika nyomán a történetiségre sajátosan érzékeny korszak éppen ennek az ellenkezőjét látja igazolhatónak, kimutatva a különböző hagyományrétegek egymásra szerkesztettségét. A tudományos teológiai kutatás haladó ága és a tanítóhivatali iránymutatása közötti egység fokozatosan erodálódni kezdett.

A biblikus kutatások mellett a dogmatika is a kritika tárgyává vált.[8] A vallásra Schleiermacher és mások nyomán egyre többen az érzésekhez kötődő jelenségként tekintettek vagy valamivel később a tudatalatti kivetüléseként gondolták el a vallást. A két felfogásban közös, hogy az értelem számára hozzáférhetetlenek, ezért az értelem tartományán, a (szekularizált) tudományon kívül esőként kezelték a vallást. Ha a tudat alatti vallási szükségletek tárgyiasulásaként tekintettek a rituális cselekményekre vagy magára a kinyilatkoztatásra is, akkor értelemszerűen az ezekből tartósan rögzült narratívákat nevezhették tradíciónak. Ebből a hagyományértelmezésből fakadóan a dogmák pusztán szimbolikus reprezentációkká válnak, az Egyház pedig az a társas formáció, amelyben ezek közösségileg kimondhatóak, illetve átélhetőek.[9]

Az így kialakított nézetek és a rájuk adott egyházi válaszok egy visszatérő történelmi mintázat szerint indultak útnak: ismételten a hit és ész konfliktusával találkozunk. A 19. századi ipari, társadalmi és kulturális folyamatok áthidalhatatlan kétosztatúságot eredményeznek, amelyet leegyszerűsítve így jellemez a szakirodalom: antiklerikális tudósok állnak szemben a tudományellenes klérussal.[10] A korabeli tudományosság (lélektan, fizika, biológia) és művészet egyaránt bizalmatlan az abszolút, oszthatatlan igazság irányában. A sokféle vallási és episztemológiai adottság együttes kezelhetőségére a kor jellemzően az úgynevezett *relativista* gondolkodásmódot részesítette előnyben, amely a katolikus egyház számára elfogadhatatlan megoldást jelentett.[11] A katolikus teológiában csak jóval a 19–20. század fordulója után jut érvényre a *pluralizmus*, amely a relativizmus értékeit úgy képes integrálni, hogy eközben mentes marad az abszolútum tagadásától. Ehhez azonban az egyház szívében is végbe kellett mennie annak a hasadásnak, amely korábban a világi tudományosság és az egyház hite között már kialakult: a szakirodalommal egybecsengően ezt nevezhetjük a katolikus modernista válságnak.[12]

Az antimodernista eskü

A kialakult válság egyik legfontosabb sajátossága az, hogy maga az egyházi tanítóhivatal foglalta gyűjtőnév alá, ami nyelvi és eszmetörténeti értelemben is teremtő gesztusként értékelhető. A korábban egymást csak részben fedő eszmei és kritikai áramlatok az egyházi elítélés jegyében váratlanul társaivá lettek egymásnak. Az egyház a „modernista" megnevezéssel tudta egységesíteni a különálló tévtanításokat önmagával szemben, miközben tagjai, kiemelten a klérus és a teológiai tanárok egységét az antimodernista esküvel hozta

4 Az alábbi fejezet társadalmi, (egyház)politikai és kulturális valamint részletes kronológiai hátteréhez eligazítást adnak például a következő munkák: Lester R. Kurtz, *The Politics of Heresy: The Modernist Crisis in Roman Chatolocism*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1986, 18–51, 109–166. Szénási Zoltán, *A szavak sokféleségétől a Szó egységéig: Tanulmányok a 20. századi magyar katolikus irodalom témaköréből*, Bp., Argumentum, 2011, 59–63. Szabó Ferenc, *„Krisztus fénye": Bevezetés Henri de Lubac SJ életművébe*, Bp., Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya, 2014, 77–91.

5 Tömör értékeléséhez lásd: Émile Poulat, *Histoire, dogme et critique dans la crise moderniste*, Paris, Casterman, 1979, 9.

6 Jól mutatja a modernizmus időszakában a Tanítóhivatal óvatosságát, hogy még a fiatal Romano Guardini is – a *Hochland* munkatársi köréhez tartozva – kénytelen volt a lapot ért modernista vádakkal maga is foglalkozni. Vö.: Görföl Tibor, *A fordító előszava* = Romano Guardini, *„Sehol világ, csak belül": Rainer Maria Rilke Duinói elégiáiról*, ford. Görföl Tibor, Bp., Új Ember, 2003, 9–11.

7 A liberális teológiai örökség jelentőségéhez l.: Rudolf Bultmann, *A liberális teológia és a legújabb teológiai irányzat*, ford. Hegyi Márton = R. B., *Hit és megértés*, Bp., L'Harmattan, 2007, 23–41.

8 A folyamat rövid vázlatát l. Nemzetközi Teológiai Bizottság, *A dogmaértelmezés*, ford. Várnai Jakab = *Dogmafejlődés, dogmaértelmezés*, szerk. Tőzsér Endre és Várnai Jakab, Bp., Jézus Társasága Magyarországi Rendtartománya és L'Harmattan, 2012 (Isten és tudomány), 175–176.

9 Vö.: Karl Rahner és Herbert Vorglimmer, *Teológiai kisszótár*, ford. Endreffy Zoltán, Bp., Szent István Társulat, 1980, 504.

10 Kurtz, i. m., 52. Az eszmetörténeti és művészeti forrongásokkal párhuzamosan 1907-ben Franciaországban törvényesen is szétválasztották az egyházat és az államot, ahonnan Loisy, Le Roy és mások nyomán elindult a modernista mozgalom.

11 Vö.: René Latourelle, *A relativizmus csapdájáról*, ford. Bobay Orsolya = *A hitvallástól a teológiai megalapozásig*, szerk. Bagyinszki Ágoston, Bp., L'Harmattan – Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola, 2014 (Sensus Fidei Fidelium, 3), 231–233.

12 Nem vitatva ezzel Lafont retrospektív álláspontját, amely már a középkorra tehetően a modernitás és az egyház első összeütközését, úgy gondoljuk, hogy mindez előzménye a hit és ész 20. századi konfliktusának. Vö.: Ghislain Lafont, *A katolikus egyház teológiatörténete*, ford. Mártonffy Marcell, Bp., Atlantisz, 1998, 159–235.

létre. A szöveg részletesebb értelmezése előtt érdemes kitérnünk arra a folyamatra, ahogyan a tanítóhivatali megnyilatkozások mérföldkövekként jelezték az antimodernista esküköz vezető utat.

Az első ilyen mérföldkő IX. Piusz pontifikátusához kapcsolódik. 1864. december 8-án a *Quanta cura* kezdetű körleveléhez illesztette azt a korábbi megnyilatkozásaiból származó nyolcvan elítélést tartalmazó gyűjteményt, amit *Syllabus* néven ismerünk. Bár a modernista jelzőt itt még nem használja a pápai megnyilatkozás, mégis közvetlen előzménye lehet az antimodernista szövegeknek, hiszen a 2. és 10.§-ok a haladás, a szabadelvűség és a racionalizmus veszélyeitől határolják el az igaz tanítást. Először a Szent Officium 1907. július 3-án kibocsátott *Lamentabili* rendeletében tűnik fel a modernista gyűjtőnév. A rendelkezést egy nappal később erősítette meg X. Piusz pápa, aki ezzel összefüggésben, mintegy két hónappal később, szeptember 8-án kiadott *Pascendi dominici gregis* kezdetű enciklikájával fejtette ki rendszerezett formában, hogy milyen nézeteket ért modernista megjelölés alatt. Az ilyen módon elítélt teológiai nézetek talán éppen amiatt, hogy nem egyetlen tőről fakadtak, visszaszoríthatatlannak mutatkoztak. A születőfélben lévő modern fizika, pszichoanalízis, fenomenológia vagy a művészet avantgárd hajtásai olyan eszmetörténeti paradigmaváltást sürgettek, amelybe a protestánsok liberális teológiájához hasonlóan, úgy tűnt, a katolikus modernisták is be kívántak tagozódni.

A neotomista filozófiai-teológiai hagyomány és az I. Vatikánum, illetve IX. Piusz egyházképének nyomvonalán haladók ezekkel a folyamatokkal szemben a legmagasabb köröktől várták a tanítóhivatal mindenkire érvényes, egyértelmű útmutatását. X. Piusz pápa 1910. szeptember 1-jén tette közzé *Sacrorum antistitum* kezdetű motu proprióját, amely ezzel az igénnyel áll kölcsönhatásban. A „motu proprio" műfaji megjelölés szó szerint „saját indíttatásból" jelentéssel bír. Ez arra utal, hogy nem valamilyen kérelemre adott törvényi rendelkezés, hanem a pápa saját kezdeményezéséből megszülető írást olvashatunk. Az enciklikához képest, amely tanítói forma a 18. században alakult ki és a 19. századtól nyert egyre nagyobb teret, a motu proprio régebbi, a 15. századra megy vissza. Jelen esetben érdekes kölcsönhatásban áll a saját indíttatás azzal a korábbi pápai gesztussal, amely a modernista gyűjtőnevet megalkotva fogta egybe az addig széttartó teológiai irányzatokat. Ahogy korábban már megjegyeztük, értékelhető a modernista mozgalom irányzatként való nyelvi létrejötte is pápai kezdeményezésnek, amivel szemben egy olyan intézmény született 1910 szeptemberében, amely az antimodernista esküt kihirdető dokumentum műfaji sajátossága miatt maga is a pápai szándékban gyökerezik. Természetesen az téves következtetés lenne, ha ezek után azt állítanánk, hogy a pápai szándék egymaga termelt ki egy egyházon belüli fél évszázados konfliktust. Annál inkább tekinthetjük ezt a kétszeres nyelvi identifikációt a már említett centralizált egyházkép világos jelének, ami kétséget kizáróan feszültségforrás volt a modernizmussal megvádolt teológusokkal folytatott dialógus alatt. Ha a központosított egyházkép indikátoraként (is) olvassuk az antimodernista esküt, érdekes adalék lehet, hogy csak 1967-ben, a II. Vatikáni Zsinat lezárása után két évvel vált szabadon választhatóvá az eskü letétele. Témánk szempontjából kifejezetten releváns, hogy két világégést is át tudott vészelni ez az elköteleződési formula. Miközben a diktatúrákkal vagy az egyes emberek érdekei helyett egyedül a birodalmak javát képviselő világháborúkkal szemben következetesen hirdette a béke, az élet és az emberi méltóság üzenetét az egyház, a saját, centralizált, autokratikus struktúrájával, amelyre az antimodernista eskü is rámutatott, a motu propriót követően még évtizedekig reflektálatlan maradt: az esküt minden felszentelt szolgának és katedrát nyert teológusnak kötelezően le kellett tennie.

Az eskü szövege eredetileg a kutatások téves metódusait és eredményeit célozta meg. A szöveg retorikai kidolgozását vizsgálva azt találjuk, hogy a hitvallás- és értelmezésbeli szembenállást a háború képeivel fejezi ki az antimodernista eskü. Ez a figurativitás alighanem jelentős átalakuláson mehetett keresztül, amikor a szöveget kihirdető X. Piusz halála előtt pár nappal kitört az első világháború. Ettől kezdve XV. Benedek vagy a második világháború alatt XII. Piusz is abba a kettős helyzetbe került, amely egyszerre hirdette és kérte a békét a világ hatalmaitól, miközben klérusát a háború szavaival eskette fel. Az egyházi önazonosság kommunikációjában a békének és a háborúnak ez a szimultaneitása a modern háborúk idején sajátos kettősséget szült.

A szembenállás az eskü szövegének már az első mondatában világossá válik. Az esküttevő személyes, név szerinti elköteleződése „ennek a kornak a tévedéseivel szemben"[13] indul meg. Az *error* szó által jelölt tévedés első ránézésre enyhébbnek tűnhet a *haeresis* (eretnekség) kifejezésénél. Ezt árnyalja, hogy az *adversor* ige használata az egyház történetében már a 2. században összefonódott az eretnekségek elleni harccal, hiszen Lyoni Szent Irenaeus *Adversus haereses* (Az eretnekségek ellen) címmel adta közre azt az alapvető munkát, amely később az egyházatyák eretnekség elleni küzdelmében sokaknak prototípusként szolgálhatott. A szó kiválasztása éppen ezért sokatmondó. Izgalmas továbbá a mondatbeli „ennek a kornak" kifejezés időmeghatározása is. A közelre mutató „ennek" (huius) névmás összetéveszthetetlenül konkrét, szemben a „kor" (tempus) tágasságával. Pontosabb lenne így fordítanunk a kifejezést: »ezeknek az időknek«. Ugyanis ezeket a szavakat eredetileg csak az egyház belső, teológiai konfliktusa állta körbe, a világháború kezdetétől pedig, természetesen, ezek a szavak is többletjelentéssel gazdagodtak. Ezzel együtt is az, hogy 1910-től 1967-ig egyazon időket élt meg az egyház, túlzásnak tekinthető, akár a teológiatörténet, akár az egyházpolitika felől közelítünk a korszak(ok)hoz. Az antimodernista eskünek óhatatlanul be kellett teljesítenie saját, szó szerinti jelentését: korszerűség-ellenessé kellett válnia. A *huius* közelre mutató névmás újból és újból másra mutatott, nemcsak azért, mert a modernista mozgalom első hullámát felváltotta a liturgikus megújulással párhuzamosan fejlődő patrisztikus megújulási mozgalom például olyan képvi-

13 „...huius temporis erroribus directo adversantur." DH 3537.

selőkkel, mint Henri de Lubac, akit az 1950-es évek elején szintén modernista gyanúba kevertek, hanem elsősorban azért, mert gyökeres változáson ment keresztül a világ(egyház) ezekben az évtizedekben. Az ilyen módon anakronisztikussá váló antimodernista eskü ezért is válhatott akár használata során többször is egy már letűnt háború relikviájává.

Ezt a paradoxont az arisztoteliánus ihletettségű, neotomista bölcseleti alapok hívták életre, amelyek váltig állították a philosophia perennis (egyedüli) létjogosultságát, szemben a történetiségre egyre érzékenyebbé váló más szellemtudományokkal. Erre utal az eskü harmadik bekezdésének a következő része: *„Másodszor: a kinyilatkoztatás külső bizonyítékait, vagyis az isteni cselekedeteket, elsősorban a csodákat és a jövendöléseket elfogadom* [...] *és vallom, hogy minden korszak és minden ember, még a mai idők emberének értelmével is a legnagyobb mértékben összhangban állnak."*[14] Itt a *minden idők* (omnium aetatum) áll szemben a *mai idők* (huius temporis) kifejezésével. Az isteni igazság változhatatlanságának tételét hirdeti meg az antimodernista eskü, amely még ebben a korban is érvényes. Ezt a későbbiekben kulcsfontosságúvá váló dogmafejlődés teológiai tana sem vonta kétségbe. Mégis azzal, hogy a magától értetődő „összhangban állás" tézisnek búcsút tudott inteni, lehetővé vált, hogy éppen a történetiség és ehhez a megkésettség miatt nagyjából egyidejűleg csatlakozó nyelviség felértékelődjön és elfoglalja a teológiai gondolkodásban a neki megfelelő helyet a 20. század második felében.

Tovább olvasva az eskü szövegét ezt találjuk: *„Harmadszor: ugyanígy erős hittel hiszem, hogy az Egyházat, a kinyilatkoztatott Ige őrét és tanítómesterét maga* [...] *Krisztus* [...] *alapította..."*[15] Az egyházra vonatkozó hitvallásban a Krisztustól származó alapításból kiindulva ad az eskü szövege legitimitást az egyháznak, a vázlatos érv mögött biblikus és patrisztikus teológiai tradíció húzódik meg. Ugyanennek a hagyománynak az eleme az önmeghatározások két eleme is, ti. az egyház őr (custos) és tanítómester (magistra). A két kép párt alkot, hiszen a tanítómester a latinban nőnemű szóként a neveléssel áll kapcsolatban, az őr(szem) pedig hímnemű szóként a férfi princípiumot emeli ki az egyház karakteréből. Számunkra most az idézetben kiemelt őr szó bír jelentőséggel. A *custos* egyaránt jelent nyájat őrző pásztort és katonai őrszemet. Mindkettő archetipikus férfi foglalkozásként a valami/valaki védelmében virrasztó ember képét őrzi.[16] Ez a kép, amelyben az egyház mint őrszem jelenik meg, aki a kinyilatkoztatás tisztaságát vigyázza, a fronton szolgálatot teljesítő lelkészek tapasztalati horizontján ismét lényeges jelentésmódosuláson mehetett keresztül az első világháború kezdetekor. A már emlegetett pater de Lubac megsérülve a nagy háborúban élete végéig egy a fejébe

14 „Secundo, externa revelationis argumenta, hoc est facta divina, in primisque miracula et prophetias [...] eademque teneo aetatum omnium atque hominum, etiam huius temporis, intelligentiae esse maxime accommodata." DH 3539.

15 „Tertio: Firma pariter fide credo, Ecclesiam, verbi revelati *custodem* et magistram, per ipsum [...] Christum, [...] institutam..." DH 3540. (Kiemelés tőlem – H. M.)

16 Vö. például a Zsolt 129,6.

fúródott tölténytől szenvedett.[17] Ő – aki maga is le kellett, hogy tegye azt az antimodernista esküt, amelynek alapján később teológiai munkásságának egy részét a modernizmus vádjával illették, majd élete végén úgy rehabilitálták, hogy bíborossá kreálva a dogmafejlődés teológiája melletti pozitív érvnek számított az életműve, tulajdonképpen az antimodernista esküvel is szembemenve – reprezentatív átélője az antimodernista eskü vetette teológiatörténeti hullámoknak. Ezen az átalakuláson viszont, ha kisebb mértékben is, de minden életben maradt nemzedéktársának át kellett mennie, ha klerikus volt.

Az eskü a továbbiakban a későbbi dogmafejlődésként elfogadott tétel érveit cáfolva, a jelenből nézve éppen a tradíció egyik történeti zsákutcáját építve ki, viszonylag egyszerű nyelv- és történetfilozófiai előfeltevésekkel operál.[18] Az egyház őreként álló esküszöveg mintegy fokozatosan végigtekint a modernisták jelentette veszélyeken, és így a dogmafejlődés után a tudatalattival foglalkozó pszichoanalízis, a schleiermacheri beleérző vallásosság és a biblikum modern tanulmányozásának kritikáját végzi el.[19] A körbehordozott tekintet sajátosan rögzíti a tévedéseket vallók látványát, amikor visszautasítja *„azoknak a tévedését, akiknek állítása szerint az Egyház által tanított hit* ellentmondhat *a történelemnek..."*[20] A kiemelt latin ige (repugno), amely a tévelygők (errantes) szájából hangzik el – sajátos, függő beszédmódba állítva ezzel az őket megidézve éppen ellenük felesküdő teológust – a magyar „ellentmond" szónál offenzívabb jelentéssel is fordítható. Az 'ellentmond' jelentés már csak az átvitt értelmet tükrözi, elsődlegesen azonban *ellene harcol*, katonailag *ellenáll* jelentése van a szónak. Itt egy lényeges ponthoz érkeztünk a szöveg olvasásában. Ugyanis az egyház által őrszemként védelmezett tanításról azt állít*tat*ja az egyház a tévelygőkkel – akiket, ne feledjük, ő maga gyűjtött egyetlen név alá egy három évvel korábbi dokumentumában –, hogy az egyház által képviselt tanítás ellenséges harcot folytathat a(z üdv)történeti perspektívával. Ezzel a retorikai lépéssel úgy helyezi a háború figuratív diskurzusába az esküvőt, hogy annak számára érthetővé válik, miért az őr és nem egy támadó katonai alakulat tagjaként esküszik éppen fel. Itt ugyanis kiderül az eskü szövegéből, hogy a tévelygők a valódi támadók, akikkel szemben szükséges az őrség. A hitvédelemnek ez a toposza 1910-re már közel négyszáz éves képe a katolikus egyháznak, amelyet elsőként a hitújítás időszaka alatt kezdett el abban az újkori értelemben artikulálni, ahogy ennek az antimodernista eskü esetében is a tanúi lehetünk. Ahelyett azonban, hogy ismétlésre vállalkozna a szöveg, mintegy újrateremti azt, amikor a grammatikailag függő beszédként leírható jelenség retorikailag egy önmaga visszájára fordított aposztrophéként kezd el funkcionálni: az esküvő mondja ki önmagának a vele szemben állótól

17 Szabó Ferenc, i. m., 26.

18 DH 3541.

19 DH 3542 és 3544.

20 „...errorem affirmandum, propositam ab Ecclesia fidem posse historiae *repugnare*..." DH 3544.

hozzá intézett hadüzenetet, hogy ezzel feljogosítsa önmagát az őrszem korábban felvett szerepére.

Ezért válik lehetségessé, hogy az eskü utolsó előtti passzusában már ilyen mértékben eluralkodjon a háborús képalkotás: *„Ezért az Atyák* [...] *mindenkor fennmaradó hitét állhatatosan megtartom, és életem utolsó leheletéig meg fogom tartani, nem azért, hogy mindenki olyasmit valljon, ami az egyes korok kultúrája szerint esetleg alkalmasabb igazságnak látszik, hanem, hogy az apostolok által hirdetett abszolút és változhatatlan igazságot »soha ne lehessen másként hinni és érteni«."*[21] Az utolsó leheletig szóló kitartás ígéreténél tetőzik az a harctéri retorika, ami már békeidőben sem vonható ki maradéktalanul a háború képzete alól. Ennél is erősebb kötelék lehetett ez a háború idején felszentelt papok eskütételekor: a békéért is küzdő katolikus egyház belső csatáiba szólító beszédaktusa a teológia művelését a tévedéstől való félelem miatt korlátozta a konzerválás feladatára. Ennek a félévszázados, új és új jelentéssel megtelt esküszövegnek, meglehet, azért kellett óhatatlanul éppen a hermeneutika és a dogmafejlődés áldozataként a katolikus teológiatörténet epizódjává szürkülnie, mert kardot fogott. És miközben nemes, védelmező szolgálatot tett a hitnek, a világháborúk soha nem várt módon változtatták meg az emberiség mentalitását. Az erre a változásra adott reakciónak pedig szükségszerűen a változás elismerését is el kellett hoznia. Az első világháború utáni idők így már soha nem lehettek ugyanazok, mint amik a világháború előtt voltak. A modernizmus konkolyából annak a klérusnak és teológusnemzedéknek kellett megmentenie a modernizmusban rejlő búzát, akik maguk is kötve voltak antimodernista esküjük által. A modernista irányzatokban rejlő értékek átmentése azonban olyan teológiai irányok végleges elismerését hozta, amelyek elsőként éppen az antimodernista esküt számolták fel.

21 „Proinde fidem Patrum firmissime retineo et ad extremum vitae spiritum retinebo [...] non ut id teneatur quod melius et aptius videri possit secundum suam cuiusque aetatis culturam, sed ut nunquam aliter credatur, nunquam aliter intelligatur absoluta et immutabilis veritas ab initio per Apostolos praedicata" DH 3549.

Jeney Éva

A BOUCHES INUTILES-TŐL A BOCHE INDÉSIRABLE-IG

A nagy háború civil internálási politikájának kezdetei Franciaországban

„Melyik háborús törvény rendeli el, hogy a saját területen vendégként tartózkodó és fegyvertelenül elfogott ellenséget, azonkívül hogy kizárjuk a harcból, egyszersmind megbüntetni, meggyalázni is jogunk van?..."[1]

„Mint Kuncz Aladár a *Fekete kolostor*ban, én is ismerhettem a francia táborokat, amelyek az én esetemben nem is voltak rosszak; emberiek és tűrhetőek voltak."[2]

„Leszállítottak bennünket a vonatról, egy csapat katona közrefogott. És végigvitt bennünket a városon. A járda mindkét oldala tele volt nézőkkel, akik hihetetlen gyűlölettel kiáltoztak felénk, és alighanem meg is támadtak volna bennünket, ha a katonák nem védenek meg. Egy kis garázsba tereltek bennünket, ahol több száz embert zsúfoltak össze egy csupasz szobában, amelyben mindvégig szénán aludtunk. Az ellátásunk egyébként kitűnő volt. Egy öregasszony főzött nekünk óriási katlanban jó húsleveseket, bennük főtt, nagy darab húsokkal."[3]

„Az összes hadviselő nemzetek között a francia nemzet volt az, amely a legkegyetlenebbül bánt a kezei közé került polgári és hadifoglyokkal. [...] A háború kitörése alkalmával az ellenséges államoknak a védtelen polgárait a francia nép megtámadta, tettlegesen bántalmazta, a hatóságoknak hallgatólagos jóváhagyása mellett. [...] Teljes hat hónapon keresztül a foglyok nem kaptak mást enni, mint egy tál levest délelőtti 11 órakor és délutáni 5 órakor. A leveshez adtak még egy darab kenyeret, de semmi más egyebet."[4]

1 Kuncz Aladár, *Fekete kolostor: Feljegyzések a francia internáltságból, I–II.* Kolozsvár, Erdélyi Szépmíves Céh, 1931, I., 85.
2 Gyergyai *Alberttel beszélget* Szávai Nándor = Gyergyai Albert, *Védelem az esszé ügyében*, Bp., Szépirodalmi, 1984, 450.
3 Németh Andor, *Párizs, Noirmoutier, Ile d'Yeu* = N. A., *A szélén behajtva*, Bp., Magvető, 1973, 583.
4 Petrovits Mihály, *A civilizáció és a franciák*, Bp., [a szerző kiadása], 1920, 13–14.

„A fogolyélet szenvedései között főleg kettő érdemel említést. Az egyik a bármely természetű női kapcsolatok teljes hiánya. [...] De még ennél is súlyosabban nehezedett ránk a tespedés, a teremtő munka hiánya, de még a szórakozásé is."[5]

A fönti idézetek az egyéni emlékezetek különbözőségét, a múlt megjelenítésének képlékenységét illusztrálják: ki-ki másként idézi föl emlékeit „ugyanarról" a történelmi eseményről. Valószínű az is, hogy az elbeszélt esemény, az első világháborús francia internálás sem volt egyforma, sokféle volt belőle, ezért ha leírni próbáljuk, fogalmát nem használhatjuk egyes számban. Ehhez persze az alapkutatás is megkerülhetetlen. Különböző franciaországi levéltárakban az utóbbi két évben erre tettem kísérletet. Ez a szöveg ebből a kutatásból nyújt ízelítőt.

Az első világháború legtöbb háborús vagy háborúellenes történelmi és irodalmi elbeszélését száz év múltán is elsősorban a győzelem és a veszteség aszimmetrikus ellenfogalmaival írják. A mesét a front, azaz a győztes katona vagy a vesztes szegénylegény főhős középpontba állításával mondja a közbeszéd. Sokáig nem esett szó a civil internáltakról és az internálás első világháborús intézményéről sem, noha kezdetei jóval az első világháború előttre nyúlnak vissza. A civil internáltak, az önhibájukon kívül táborokba elkülönített „idegenek" története fontos része az első világháborús képnek. Polgári hadifoglyok majdnem mindenütt voltak, hiszen amikor Gavrilo Princip elsütötte fegyverét, Európa-szerte igen sokan tartózkodtak szülőföldjüktől távol. Szép számmal rekedtek polgárok Németországban, Franciaországban, de voltak idegen internáltak Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyében is.

A nagy háború történetének elbeszélésében francia nyelvterületen nagyjából az 1990-es évek második felétől fordulat következett be. Az áttörést Jean-Claude Farcy 1995-ös *Les camps de concentration français de la première guerre mondiale* című könyve jelentette. Az addig a XIX. és XX. század vidék- és igazságszolgáltatás-történetével foglalkozó Farcy szinte kizárólag a különböző internálóhelyeken föllelhető adminisztrációs forrásokra, az internálást szabályozó rendelkezések és civilek dokumentumainak levéltári anyagaira, továbbá két irodalmi műre, Kuncz Aladár *Fekete kolostor*ára és a mifelénk inkább költészetéről ismert Edward Cummings *The Enormous Room* című könyvére támaszkodott a francia kormány internálási politikájának és az internáltak életkörülményeinek vizsgálatakor. Munkájának hatására születtek később egyéni monográfiák és tanulmányok a különböző internálótáborokról. A fordulat elsősorban a történészek nézőpontjában mutatható ki, amely a háború társadalomtörténetének kérdéseiről a hátországéira, a háború kultúrtörténetére váltott, a főhős szerepét pedig a katonák helyett másokra osztották. Így került reflektorfénybe a háború és tudomány, háború és orvoslás, háború és irodalom, háború

5 Bárczi Géza, *Emlékek egy könyv olvasása közben* = Lőrinczi László, *Utazás a fekete kolostorhoz*, Kolozsvár, Solus Eris, 2011, 183–184.

és civilek kapcsolata. A nézőpontváltás következtében teljesebbé válhat a kép, és a teljesebb kép talán segíthet a második világháború eseményeinek feldolgozásában is. Különösen érvényes ez a magyar kultúrára, amelyben még ma is a Trianon névvel jelölt kérdéskomplexum hívószava az első világháború. A háború kultúr-, mikro- és irodalomtörténeti vizsgálata a Trianon-sokk új, eddig kellő figyelemben nem részesült oldalait is megmutathatja: például a civil internálás háttértörténetét. Ennek pedig fontos része az előzmények föltérképezése.

A *Fekete kolostor* nemcsak a magyar történelem és irodalom, de a francia–magyar kapcsolattörténet szempontjából is kiemelkedő jelentőségű mű. Szerzője, a szerkesztő, kritikus és műfordító, mégis leginkább egykönyves íróként ismert Kuncz Aladár az első világháború kitörésekor, immár sokadik franciaországi vakációján éppen egy bretagne-i faluban múlatta idejét. Így vált több hasonló foglalkozású társával (Németh Andor, Bárczi Géza, Lakatos Imre, Rab Gusztáv, Lehel István) együtt az ellenséges hadviselő állam polgáraként *nemkívánatos elemmé (éléments indésirables)*, civil internálttá, a német megszállókkal azonos néven, *boche*-ként is gyakorta emlegetett „hadifogollyá" előbb Noirmoutier várában, majd Ile d'Yeu szigetén. Más frankofil és kevésbé frankofil magyar entellektüelek is voltak nemkívánatos elemek (indésirables) Franciaország különböző táboraiban, például a politikus és miniszter Buza Barna, Rippl-Rónai József vagy a Voltaire-, Camus-, Marcel Proust-fordításairól ismert Gyergyai (Szegő) Albert. Az internálás tapasztalatát több tízezer többféle foglalkozású és nemzetiségű (német, osztrák, cseh, lengyel, török és más) sorstársukkal együtt élték meg. Többen is voltak, akik naplót vezettek a háború napjairól: Lehel István francia nyelvű füzeteit vagy a noirmoutier-i Louis Troussier részletes feljegyzéseit is haszonnal forgathatjuk Kuncz regényének referenciális olvasatakor. (A levéltári dokumentumokon kívül kutatásaimban ezekre is támaszkodom.) A franciaországi civil internálás kezdeteiről a *Fekete kolostor* elbeszélője így ír:

„A francia kormány az ellenséges államok alattvalóinak internálására úgyszólván a háború lehetősége felvetődésének első pillanatában gondolt. Előre el volt határozva, hogy Párizsnak katonailag megerősített területén kívül (*camp retranché*), különböző délvidéki erődítményekben és középületekben zárják el őket. E célra megfelelő nyomtatványokat is készítettek (*feuille d' évacuation*). Elkészültek már előre, feltevésem szerint július harmincadika előtt azok a plakátszövegek, amelyekben az összes idegeneket jelentkezésre hívják fel, köztük az ellenséges államok alattvalóinak bejelentik, hogy internálni fogják őket addig, amíg a mozgósítások lefolynak, azután pedig azokat, akik kívánják, semleges államba szállítják. Ezt az ígéretet, amelyet sohasem tartottak meg, Viviani akkori miniszterelnök és Poincaré köztársasági elnök jegyezték alá."

Az elbeszélés többször visszatérő mozzanata az internálás „korai" kezdete. Franciaország 1914. augusztus 11-én küldött hadüzenetet az Osztrák–Magyar Monarchiának, tehát Kuncz Aladár és társainak internálásakor a ha-

diállapot valóban nem állt fenn a Monarchia és Franciaország között. Korabeli franciaországi dokumentumok is egyértelműen alátámasztják a tényt, hogy a hatóságok internálási sietsége nem véletlenül volt gyanús a franciabarát elbeszélő számára: „Különösen az osztrák–magyarok internálása, mely már akkor elkezdődött, mikor a háborús állapot Ausztria–Magyarország és Franciaország között még fenn se állott, s tartott az egész háború alatt, holott velünk szemben semmiféle »kölcsönösségre« se lehetett hivatkozni, oly nyilvánvalóan nemzetközi jogsérelem és minden emberségesség arculcsapása volt" – írja Kuncz a Nyugat hasábjain.[6] Ebben a recenzióban éppen azt rója föl Petrovits Mihálynak, hogy a jogsérelemnek „nyílt és bizonyítékokon alapuló tárgyalását" nem végzi el, noha „[...] a franciák közül nem egy belátta ezt, Romain Rolland[7] s Gustave Hervé[8] írtak róla, ez utóbbi olyan kifejezésekkel illette saját nemzetét az internálásokkal kapcsolatban, ha csak feltételesen is, melyeknél többet még egy ellenséges írótól se lehetett volna várni".

Rolland, aki 1914 októberében a Vöröskereszt Nemzetközi Hadifogoly Szolgálatánál vállalt önkéntes szolgálatot, hivatalból olvashatta az internáltak híradásait, így volt tudomása arról, hogyan bánnak az idegenekkel a militarista Franciaországban, és arról is, hogy ezek közt a nemkívánatos elemek közt akadnak, akik a francia kultúra szerelmesei.

> „Egyébként nem kell azt hinni, hogy csak a németek használják ezeket az ókori rabszolgavadászatra emlékeztető barbár módszereket [...] A hadüzenet óta minden Franciaországban tartózkodó németet (és elég sokan voltak), férfit, nőt és gyermeket bebörtönöztek, majd elszállítottak különböző koncentrációs táborokba. Ott ugyan nem bántalmazzák őket, de társaságbeli fiatal hölgyek, kiváló férfiak, aggastyánok két hónapja szalmán hálnak [...] Egy magyar internált, Kuncz, azt írja a noirmoutier-i kastélyból, hogy minden második este francia nyelvű előadást tart a XIX. század európai irodalmáról, nagyon figyelmes és hálás, jórészt munkásokból álló közönség előtt."[9]

A francia internálási politika kezdetei tehát még annál is korábbiak, mint azt Kuncz gondolta: „a háború lehetősége felvetődésének" nem is első, inkább első előtti pillanatából származnak. Az idegenek internálásának általános kiindulópontja az a megállapítás volt, hogy *az idegen általában gyanús*. Már 1913

6 Kuncz Aladár, *Petrovits Mihály: A civilizáció és a franciák.* Nyugat, 1921/6, 480–481.

7 Az utalás az író *Journal des années de guerre* (magyarul: *Napló a háborús évekből 1914–1918*, Válogatta, fordította és az összekötő részeket írta Benedek Marcell, Bp., Gondolat, 1960.) című könyvére, illetve az abban összegyűjtött írásokra vonatkozik. Kötetünkben lásd Karafiáth Judit írását. Az eredetiben Kuncz neve így szerepel: Kincz.

8 Gustave Hervé (1871–1944) francia újságíró, politikus, kezdetben szocialista, pacifista, később ultranacionalista nézeteket vallott. Kuncz fogolytársa, későbbi kolozsvári szerkesztőtársa, Lakatos Imre „az antimilitarizmus francia megalapítója"-ként emlegeti, aki aztán az egyik legszélsőségesebb militarista lett.

9 Uo., 28.

elejétől kezdve dolgozott a francia kormány azon, milyen magatartást gyakorol majd az idegenekkel szemben egy esetleges háború idején. Ennek a tervnek jogi alapját az 1849. augusztus 9-i törvény 9. szakasza jelentette, amely a katonai hatóságoknak lehetőséget biztosított arra, hogy az ostromállapot sújtotta területekről mindenkit eltávolítsanak, akinek lakhelye nem az illető helyen van. Az idegenekkel való bánásmódra vonatkozó terv tulajdonképpen ennek a XIX. században több ízben módosított törvénycikknek az általános kiterjesztése volt.

„Az ostromállapot kihirdetése feljogosítja az erődök [erődítmények, várak] vezetőit arra [...], hogy eltávolíthassák az éhes szájakat a Minisztériumtól vagy a Hadsereg parancsnokától kapott utasításoknak megfelelően" – fogalmaz az 1883. október 26-i, az ostromállapotról szóló törvény. 1887. február 8-án a hadügyminiszter ezt a törvényt alkalmazva írja elő a *bouches inutiles*, a „kitelepítendő éhes szájak vagy a veszélyes elemek" névsorának elkészítését, illetve fedett vagy (lószállító) marhavagonokban való szállítását előre meghatározott helyekre, ahol lakhatást és élelmet biztosítanak számukra a háború idején. Az eltávolítandó elemek közt szép számmal szerepelnek az *idegenek*. Felügyeletük egy esetleges mozgósítás alkalmával természetesen foglalkoztatta a katonai hatóságokat. Egyenes arányban azzal, ahogy a katonai doktrínában a manőverező hadviselés került előtérbe, az éhes szájak kitelepítése veszített jelentőségéből, de az idegenek felügyeletének kérdése fontosabbá vált. 1910-ben a Hadügyminisztérium még elsősorban azért akarta eltávolítani a háborús övezetből az idegeneket, hogy ne legyenek a fegyveres konfliktus útjában. Akkor még úgy tervezték, hogy az ütközet elmúltával az idegeneket a háború által nem sújtott országhatárokon keresztül hazaengedik. 1912–1913-ban a Had- és a Belügyminisztérium „titkos" jelzésű körlevelei pontosan leírják, hogyan kell a mozgósítás útjából elsősorban az ellenséges hadviselő államok polgárait, másodsorban az elzász-lotaringiaiakat és végül a „gyanús" személyeket eltávolítani. Ezekből a körlevelekből az derül ki, hogy az idegenek, nemzetiségre való tekintet nélkül, elhagyhatják Franciaország területét *a mozgósítás első napjának vége előtt*, kizárólag vasúton – a spanyol, svájci és belga határok, tehát a semleges országok határai felé. Pontosan leírták az ellenőrzés módját, kijelölték a pályaudvarokat, ahonnan az idegenek indulhatnak, és intézkedtek arra vonatkozóan is, mi történjék azokkal, akik Franciaországban óhajtanak maradni, vagy akiknek nem sikerül elhagyniuk annak területét a mozgósítást követő első huszonnégy órában. „Nemzetiségre való tekintet nélkül, minden idegennek jogában áll elhagyni Franciaországot az általános mozgósítás napjának végéig (24. órájáig). A mozgósítás napjának folyamán a még közlekedő vonatokat vehetik igénybe a szabad helyek függvényében [...] Azok az idegenek, akik valamely tengeri kikötőn keresztül óhajtják elhagyni Franciaországot, bármely hajóra felszállhatnak, amely a mozgósítás napjának utolsó órája előtt indul."[10] Akiknek nem sikerült az első huszonnégy órában elutazniuk, vagy akik más okok miatt

10 A közlemény az 1914. évi hivatalos közlönyben jelent meg. Lásd: Journal Officiel du 3 août 1914. 7035, Clunet. Journal du droit international 1915–1920.

a háborús állapot teljes időtartamát Franciaországban kívánták eltölteni, jelentkezniük kellett a kerületi rendőr-komisszáriátusokon vagy tartózkodási helyük polgármesteri hivatalában „a mozgósítás második napján, ahol személyi azonosságuk megállapítása után tartózkodási engedélyt kapnak", melynek birtokában írásbeli kérvény alapján *elvileg* elhagyhatták az országot valamely semleges állam határán keresztül. A várakozás idejére tartózkodási engedély (permis de séjour) és fényképes menetlevél (laissez-passer) birtokában kell lenniük – írta elő a rendelkezés, amelynek szövegét az általános mozgósítást hírül adó plakátok mindegyike mellé kiragasztották.

Az idegenek tehát elhagyhatták volna Franciaország területét a mozgósítást követő első huszonnégy órában, ha a még közlekedő vonatokon jutott (volna) számukra hely[11] vagy éppen eljuthattak (volna) huszonnégy óra alatt olyan kikötőbe, amelyből még a mozgósítás huszonnegyedik órájáig indult hajó. Akiknek pedig ez nem sikerülhetett, azok semmiképpen nem maradhattak a feltételezett háborús zónákban az ország északi és keleti részein. A hatóságok fokozott figyelmet szenteltek az „osztrák-németeknek". Az 1914. évi 2-es számú dekrétum második és harmadik cikke kifejezetten a németek és az Osztrák–Magyar Monarchia polgárainak sorsát tárgyalja, noha ekkor az internálásra még semmi nem utal. Azt olvashatjuk benne, hogy ezek az állampolgárok vagy elhagyhatják az országot, vagy meghúzódhatnak valahol a belső vidékeken, ahol lehetőség szerint akár munkát is kaphatnak.[12] Az idegenek ezzel szemben azt tapasztalták, hogy a falragaszok nem fedik a valóságot. Az „osztrák–magyar alattvalókat" az augusztus 4-i mozgósítás után huszonnégy óra elteltével fuvarozták *haladéktalanul* az ország nyugati részébe, állatszállító vasúti kocsikban, és onnan osztották őket szerte további központokba. Az osztrák-németeket, különös tekintettel azokra, akik Párizsban tartózkodtak, előbb „osztályozó", majd „menekültközpontokba" (a későbbi internálótáborok neve) vitték. 1914 nyarán a francia hatóságok tárgyaltak az osztrák–magyar és német konzulátusokkal honpolgáraik hazatérésének ügyében, de a hazautaztatást nem sikerült elérni.

A francia levéltárakban föllelhető általam ismert anyag egyértelműen bizonyítja, hogy az ellenséges hadviselő országok állampolgárainak hazautaztatása nem tartozott a franciák elsődleges céljai közé.

Az osztrák–magyarok internálása tehát a hadüzenet előtt kezdődött el. Amint jó néhányuk hazautazása is sokkal később következett be, mint az a háborút lezáró fegyverszünet után várható lett volna. Kuncz Aladár például 1919. május 15-én indulhatott „haza" Franciaországból – „egyik fájdalomból a másik, sokkal nagyobb fájdalomba".

11 Lásd az első fejezet vonatkozó részeit: „a Gare de Lyon-hoz mentünk. A *Matin*ben olvastuk, hogy a délelőtt folyamán még két vonat" stb.

12 Journal Officiel du 3 août 1914, 7035., Clunet. Journal de droit international 1915. 42. évfolyam, 42. kötet, 95–96.

Mann Jolán

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ KITÖRÉSÉNEK ÉLMÉNYE MIROSLAV KRLEŽA MŰVEIBEN

„Szarajevóban megtörtént, amiről Hamlet azt mondja »ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor«."

Az első világháború valóban a „Nagy Háború"-t jelentette Miroslav Krleža (1893–1981) horvát író számára, akinek egész életművében meghatározó élményként és időről időre visszatérő élményanyagként van jelen a háború az azt megelőző évek, hónapok emlékeivel, valamint a következményeivel együtt. Krleža 1914-ben és 1915-ben még csak kívülről, a hátországból, 1916-ban azonban már a galíciai harcok szemtanújaként, a bruszilovi offenzíva résztvevőjeként élte át a háborút. A 20-as évek elején jelent meg *Galícia* című drámája, melyet később jelentősen átdolgozott, és új címmel (*A táborban*) látott el. Ily módon a két dráma egyazon téma kétféle feldolgozásának is tekinthető. Az 1914-et követő két háborús évben csak egy-egy írással jelentkezett, 1915-ben egy hadikommentárnak álcázott persziflázzsal, melyet az Osztrák–Magyar Monarchia haderejének vezérkari főnökéről, Franz Conrad von Hötzendorfról írt, 1917–18-ban pedig már egy egész sor kimondottan a háborúval, a hadi helyzettel és a hátországban egyre inkább jelentkező szociális problémákkal foglalkozó, továbbá a magyarországi politikai helyzetet elemző publicisztikai írást tett közzé. Ezekben jól kamatoztatta egykori ludovikás akadémistaként elsajátított katonai ismereteit, ahogyan magyar nyelvtudását is. Korai kiváló expresszionista drámáit még a háború alatt írta, köztük a legjobbnak ítéltet, a *Szentistvánnapi búcsút* 1915-ben. Háborús novellái, melyeket méltán e téma világirodalmi rangú feldolgozásai között tarthatunk számon, a húszas évek elején *A horvát hadisten* című kötetében jelentek meg. A ciklus nyitódarabja a *Horvát Rapszódia* (1918) című expresszionista próza, valamint további olyan művek is ide tartoznak, mint az *V/B barakk*, *A Bistrica Lesna-i csata* vagy éppen a *Magyar királyi honvéd novella,* amelynek érdekessége, hogy az eredetileg önálló kötetben megjelent mű címe magyar, és csak az alcímben szerepel ennek horvát fordítása.[1] Az első világháború továbbá Krleža korai expresszionista lírájának is egyik alapélménye volt.

1 Miroslav Krleža, *Magyar királyi honvéd novela.* [sic!] *Kr. Ug. domobranska novela. Lirski fragment iz ciklusa Hrvatski Bog Mars*, Zagreb, Čaklović, (Jugoslavenska literatura), 1921. *A horvát hadisten* című novelláskötet 1946-os kiadásából válogat a *Magyar királyi honvédnovellák* című első magyar nyelvű

Zoran Kravar horvát irodalomtörténész a közép-európai irodalmak közös jegyei közt emelte ki az első világháború és utóhatásának meghatározó és traumatikus élményét olyan további azonosságok mellett, mint a filozófiai megalapozottság, amely nemcsak az esszéirodalomban, hanem a művészi prózában, sőt a költészetben is kifejezésre jut, a nagyfokú intellektualizmus, a romantika jegyeinek továbbélése, a mindent átfogó és definitív értékek iránti vágyakozás, a vonzódás a végletes történelmi megoldásokhoz, valamint a totalitárius rendszerek befolyása alá kerülés veszélye.[2]

Krleža pályája a világháború kitörésének évében indult: 1914-ben jelentek meg első művei, a *Legenda* és az *Álarcosbál* című egyfelvonásos drámái, a *Zarathustra és az ifjú* című, Nietzsche műve ihlette, műfaji szempontból szinkretikus és a szecesszió stílusjegyeit mutató rövid írása, valamint a *Töredékek* (*Fragmenti*) című pszeudo-önéletrajzi, a gyermeki eszmélést tematizáló lírai hangvételű rövidprózája. 1914 a horvát irodalomtörténetnek is fontos dátuma: *Az ifjú horvát líra* (*Mlada hrvatska lirika*) című korszakos antológia (a mi *Holnap* antológiánk megfelelője) megjelenésének és a modern horvát költészet egyik legnagyobb alakja, az 1873-ban született Antun Gustav Matoš halálának éve. Ahogyan ez Közép-Európában lenni szokott, a történelem erőteljesen beleszólt a horvát irodalmi élet alakulásába. *Az ifjú horvát líra* című antológia megjelenése csak látszólag jelentette egy új korszak kezdetét, valójában inkább egy korábbinak volt az összegző zárlata. Krleža, aki akkor lépett be a horvát irodalomba, amikor Matoš pályája korai halálával lezárult, több alkalommal is foglalkozott nagy elődjével. Matošnak a horvát irodalomban betöltött szerepét sok szempontból Adyéhoz hasonlította. Felrótta neki azonban, hogy nem érezte meg előre a közeledő világégést: „Szarajevó előestéjén tökéletes közönnyel viseltetett a drámai erejű fenyegetésekkel szemben, melyek már akkor, 1914 tavaszán ágyúk dörgéseként követték egymást. [...] Matoš a katasztrófa előestéjén úgy halt meg, hogy egyáltalán nem észlelte ennek a katasztrófának a közvetlen közelségét."[3] Adyról írott 1930-as esszéjében viszont éppen Ady éleslátását emelte ki, utalva ugyanakkor a háború elleni egyéni tehetetlenségére is:

„Ady Endre kilencszáztizennégyben az egész magyar közélettől csillagászati távolságra találta magát. Az 1914–18-as császári és királyi háború

Krleža-kötet (ford. Sinkó Irma, bev. Sinkó Ervin, Újvidék, Testvériség-Egység, 1952). *A horvát hadisten* első kiadása: *Hrvatski bog Mars*, Zagreb, Narodna knjižnica, 1922. Háborús novellái magyarul válogatott műveinek sorozatában is megjelentek (*Filip Latinovicz hazatérése.* [Regény]; *Elbeszélések*, ford. Csuka Zoltán, Dudás Kálmán, Illés Sándor, Bp., Európa, 1965. [!1966]), továbbá rendszeresen szerepelnek háborús tematikájú szépirodalmi antológiákban: *Az eltemetett katona: Elbeszélések az első világháborúról*, Bp., Európa, 1978.; *Az erőd bevétele: Válogatás a világirodalom legjobb katonaelbeszéléseiből (1800–1945)*, Bp., Zrínyi, 1980.

2 Zoran Kravar, Četiri krležološke egzegeze = Z. K., *Sinfonia domestica. Članci o domaćoj književnosti 1. i 2. stupnja*, Zadar, Thema i. d., 2005, 31.

3 Miroslav Krleža, *Odlomci romansirane biografije Frana Supila* = M. K., *Deset krvavih godina. Eseji i članci 4.*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1979, 217, 218.

jelszavainak nem hitt, sem Rákóczi kálvinista kurucaként, sem Petőfi negyvennyolcasaként, sem pedig dekadensként, aki kétségbe esett az aránytalanul nagy távolság miatt, amely az őt megszülő hun sártól elválasztotta. [...] A háború előtti utolsó években Ady egész lírája nem volt más, mint remegő várakozás, »mikor hagyják el ezt az ódon házat a boszorkányok«? S amikor azok tizennégyben orgiájuk legvéresebb táncára perdültek, az a különös nyár-éjszaka megnyitotta Adyban a borzalom apokaliptikus, utolsó élményét."[4]

A délszláv kulturális és politikai egység eszméje, amely az első világháborút követően az Osztrák–Magyar Monarchia széthullásával a gyakorlatban is megvalósult, kezdetben az ifjú Krležára is nagy befolyást gyakorolt. Ezeknek az eszméknek a hatására még a Monarchia elit tisztképzője, a Ludovika Katonai Akadémia növendékeként a balkáni háborúk idején titokban Szerbiába utazott, hogy önkéntesnek jelentkezzen a szerb hadseregbe. Ott azonban gyanakodva fogadták, és elutasították, sőt, 1913 májusában tett második útja alkalmával a szerb katonai hatóságok már egyenesen osztrák kémnek nézték, és elfogták. Szökve menekült vissza a Monarchia területére, ahol addigra már körözést indítottak ellene, és kézre kerülésekor katonaszökevényként le is tartóztatták. A Ludovikáról való elbocsátását és a Monarchia valamennyi katonaiskolájából való kitiltását követően Krleža a háború kitöréséig Zágrábban élt, ahol elkezdte szépírói tevékenységét. Ezeknek a sikertelen közeledési tapasztalatoknak a hatására bizalma a délszláv testvériség eszméjében már a háború kirobbanását megelőzően erősen megrendült. 1914 májusában ellátogatott a Velencei Biennáléra, hogy megtekintse Ivan Meštrović horvát szobrász *Szent Vid napi templomát* (*Vidovdanski hram*). Szent Vid napján, június 28-án zajlott 1389-ben a rigómezei csata, a szerb Mohács, és ugyanezen a napon, a szerb ortodox egyház egyik legnagyobb ünnepén történt a szarajevói merénylet is. Ivan Meštrović ekkoriban a délszláv politikai egység eszméjében hívő fiatalság emblematikus alakjának számított, aki ennek az egységnek a művészi kifejezését valósította meg. Krleža azonban már ekkor kiábrándult az egység meštrovići értelmezésének illúziójából. A *Szent Vid napi templom* csalódást keltett benne, és végleg elutasította a délszláv egységet a szerb rigómezei mítosz szellemében propagáló Meštrović művészetét. Meštrović helyett inkább hatottak rá Antoine Bourdelle francia szobrásznak a biennálén látott alkotásai.[5]

Krleža Monarchia-kritikája – amely magában foglalja a hamarosan létrejövő délszláv állam kritikáját is – rámutat a széthullást eredményező belső ellentmondásokra, a nemzetiségek kulturális alárendeltségére, „gyarmati" létük és periferikusságuk felismerésének élményére. 1960-ban folytatásokban jelent meg *A jugoszláv kérdés az I. világháborúban 1914–1918* című esszéje a

4 Miroslav Krleža, *Madžarski lirik Andrija Ady* = M. K., *O Erazmu Roterdamskom. Eseji i članci 2.*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1979, 66–67.

5 Miroslav Krleža, *Fragmenti iz dnevnika 1942 (Bez datuma 1942)* = M. K., *Dnevnik 3. (1933–42)*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1977, 245–246.

Vjesnik című zágrábi politikai napilapban. Az esszé a háborúhoz vezető úttal is foglalkozik, széles történeti perspektívába állítva az eseményeket. Az 1866-os osztrák–porosz háborút, valamint Bosznia 1878-as okkupációját és 1908-as annexióját az első világháború bevezetőjeként értelmezi. Más alkalommal még távolabbra tekint vissza, és az előzmények sorában említi a napóleoni háborúk után Európa területét „véres ollókkal átszabó" 1815-ös bécsi kongresszust is.[6] Ausztriát (Ausztria-Magyarországot) a Duna menti országok török hódítás elleni védfalaként jellemzi, amely e veszély elmúlta után két-háromszáz évvel élte túl önmagát.

> „1914-ben a háborút Ausztria aknamunkája robbantotta ki, ám éppen ez az osztrák–szerb háború, melynek az volt az egyik nem titkolt célja, hogy megsemmisítse és a napirendről végleg törölje a délszláv népek felszabadulásának programját, saját ausztropreventív célú dugájába dőlt, önnön romjain idézve elő a jugoszláv állami egyesülést."[7]

Krleža két magyar politikust is említ, gróf Tisza István miniszterelnököt és gróf Burián Istvánt (1851–1922). Burián 1913-tól 1915-ig az uralkodó személye körüli miniszter, Tisza külpolitikai tanácsadója, Bosznia-Hercegovina annektálásának kezdeményezője és a megszállt tartomány kormányzatának felelőse volt. Utóbbi funkciójában Burián István a muzulmán többségre támaszkodó Kállay Béni politikájától eltérően a Monarchiához leginkább lojális boszniai katolikus horvát kisebbség helyett a nagyobb, erősebb szerb etnikumra kívánt támaszkodni, alapvetően félreértve és alábecsülve a szerbek szeparatista politikai törekvéseit.

> „Gróf Burián számára például a »délszláv kérdés« szellemes nyelvészeti kérdés marad (1910), Tisza pedig ezt a kérdést 1918 októberében Szarajevóban akasztásokkal rendezi el az 1867-es osztrák–magyar pozitív törvények értelmében. A délszláv politikai egyesülést a hóhér kötelével fenyegetve, ez az osztrák–magyar politikus szemmel láthatóan nem is sejtette, hogy néhány nappal később, mint a háborús bűnösök egyik legfelelősebbikével, a lázadók lövései fognak végezni."[8]

Krleža Tiszát a bolgár indulatok szításának fő inspirálójaként is említi a bregalnicai csata előestéjén, utalva a miniszterelnök 1913. június 13-i parlamenti beszédére.[9] A bregalnicai csata a szerb és a bolgár hadsereg 1913 nyarán lezajlott döntő jelentőségű ütközete volt. A második Balkán-háborúban az

6 Miroslav Krleža, *Eppur si muove (1919 – 1938 – 1961)* = M. K., *Dnevnik 2. (1918–22) Davni dani II.*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1977, 258.

7 Miroslav Krleža, *Jugoslavensko pitanje u Prvom svjetskom ratu 1914–1918.* = *Kalendar jedne parlamentarne komedije: Eseji i članci 5*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1979, 267–268.

8 Uo., 250.

9 Uo., 263.

első Balkán-háború során a Török Birodalom ellenében szövetkező balkáni államok területi követeléseik miatt szembekerültek egymással. Bregalnica Krleža prózájában a délszláv összefogás fiaskójának folytonosan visszatérő szimbóluma.

Az első világháború kitörésének elementáris erejét apokaliptikus képekben érzékelteti *Az irodalom ma* című esszéjében, amelyet öt év háborús hallgatás után tett közzé 1945 elején:

> „Amikor pedig az isteneknek úgy tetszett, hogy megdöntsék a Habsburg-birodalmat, Strauss Kék-Duna keringőjének hangjaiba váratlanul oly erővel harsant bele a vihar szabad süvöltése, hogy szanaszét röpültek az akadémiai, egyetemi, dékáni és rektori világnézet és tudományos szemlélet kalpagjai és parókái, mint egy szemétrakás vagy egy papírhalom. Egyszerre a vihar közepébe sodródtunk, a Niagara viharos zuhatagai közé, amely megremegtette a törvényeket, a történelmeket, a jogokat, erkölcsöket, művészeteket, szépségeket, az erkölcsi szabadságot, a művészi alkotás szabadságát, a gondolat, a kereskedelem és az áruforgalom szabadságát (s a szabadságot mint olyat általában), a tudományokat, a nemzetközi tengerhajózási jogot, a jogbiztonságot, különösen pedig a magántulajdon és háztulajdon szentségét, s örökre letűnt a törvényben szavatolt polgári egyenlőség, amely »mind a csavargónak, mind a milliomosnak egyaránt megtiltja, hogy a híd alatt aludjon« (Shaw), vagy »öngyilkosságot kíséreljen meg nyilvános helyen« (Galsworthy), s így vétsen a közrend és a közúti közlekedésrend ellen (Ibsen)."[10]

A világháborúk összefüggésrendszerében 1914-től 1945-ig tartó harminc-éves háborút említve[11] a háború lezáratlanságára is figyelmeztet. Idővel történelemszemléletében meghatározóvá válik a múltat szakadatlan háborúk és vérontások sorozataként értelmező gondolat. A *Bankett Blitvában* vagy a *Zászlók* című regényeinek alapjaiban pesszimista a történelemszemlélete. Ennek persze semmi köze sincs a „permanens forradalom" elméletéhez, sőt, annak éppen az ellentéte. A szarajevói merényletet, hasonlóan más politikai merényletekhez, csupán a hamarosan mindenképpen bekövetkező katasztrófa puszta jelzéseként értelmezi, semmi esetre sem valódi okként. A merényletek tragikus, valójában azonban a látszat ellenére – főként a rájuk következő történések szempontjából – általában jelentéktelen epizódok, melyek a közeledő viharnak nem okai, hanem előjelei; maguk a merénylők pedig, legyenek bármilyen szervezet tagjai, egyéni áldozatok.[12]

10 Miroslav Krleža, *Az irodalom ma* = M. K., *Kirándulás Oroszországba: Esszék*, szerk., Hadrovics László, Németh István, ford., Szeli István, Újvidék, Forum, 1965, 310–311.

11 Miroslav Krleža, *Iz knjige „Izlet u Madžarsku 1947"* = M. K., *Putovanja. Sjećanja. Pogledi. Putopisi 2*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1985, 161.

12 Miroslav Krleža, *Iz hrvatske kulturne historije* = M. K., *Historijske teme: Studije 3*, kiad. Ivo Frangeš, Sarajevo, Oslobođenje, 1985, 170.

„A Ferenc Ferdinánd osztrák trónörökös elleni merényletben az 1914-ben kitört osztrák–szerb háború közvetlen okát látni, tényszerűen a történelmi kérdéseknek minden racionális értelmezéssel szembeni szemlélését jelentené, mivel a szemünk előtt növekszik az a politikai és gazdasági daganat, amely tudatunkban és jóslatainkban egyaránt az osztrák császárság immár száz éve tartó bomlásaként körvonalazódik."[13]

Krleža egy 1942-es naplófeljegyzésében emlékezik vissza arra, hogyan értesült a szarajevói merényletről. Zágrábban, édesanyja lakásában olvasott, amikor:

„egy fekete lobogó árnyékát vettem észre a leengedett redőnyökön abban a szobában, abban a kicsi északi fekvésű vörös garnitúrájú szobában, az ellipszis alakú, kopott politúros asztal mellett, amelynek olyan titokzatosan nyoma veszett. Olvasom a Symposiont és tisztában vagyok vele, hogy Szarajevóban megtörtént, amiről Hamlet azt mondja »ha most történik: nem ezután; ha nem ezután, úgy most történik; s ha most meg nem történik, eljő máskor«. Hogy ez meg fog történni, azt mindannyian tudtuk, és mindannyian vártunk is rá, matematikai pontossággal, körülbelül ugyanúgy, ahogy 1934. október 9-ének Marseille-ére is."[14]

A hamleti utalás a kikerülhetetlen, a végzetszerű, a matematikai pontossággal bekövetkező tragédia képzetét kapcsolja a szarajevói merénylethez. Hasonlóan a fenti naplófeljegyzéshez a Shakespeare-drámák világának aktualitását emeli ki *Az irodalom ma* című, közvetlenül a második világháborút követően írt esszéjében is, melyben a huszadik század történéseinek, mindkét világháború borzalmainak szinte egyetlen méltó kifejezőjét látja az angol drámaíró műveiben:

„...sajnos tudjuk, hogy valóban nincs szó, amit az elkövetkező nemzedékekre hagyományoznánk, hogy megértsék, mi történt Európa emberével, hogy a legborúsabb Shakespeare-idézetek lettek számára hű kifejezői az európai valóságnak e harmincéves háborúban, amely 1914-ben kezdődött, de még a mai nap sincs vége. Az ő attikai és trójai hősök ruhájába öltözött »ótvaras, benyakalt, bezabált, büdös hadvezér-lordjai«, »ökörfejű mágnásai«, »ostoba kutyafajzatai«, ókori politikusai, tirannusai és királyai, akik a »gebék módján« viselkednek, »egész Görögország legkopottabb madárijesztői« – ez Shakespeare számára a homéroszi epopeia zseniális karikatúrája, a mi számunkra azonban ezek a költői fantomok korunk európai színjátékának szerepei voltak, amelyeket olyan élethűen játszottunk el, hogy végül is e bengáli tűz fényénél lángra lobbant egész Európa egész stratégiai és politikai színháza."[15]

13 Miroslav Krleža, *Jugoslavensko pitanje u Prvom svjetskom ratu 1914–1918* = M. K., *Kalendar jedne parlamentarne komedije: Eseji i članci 5*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1979, 256–257.

14 Miroslav Krleža, *Fragmenti iz dnevnika 1942. (15. VI. 1942)* = M. K., *Dnevnik 3. (1933–42)*, kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1977, 41–42.

Az egymástól húsz év időbeli távolságban történt két merénylet – a szarajevói és a marseille-i – összekapcsolása szintén a múltat szakadatlan háborúk és vérontások sorozataként értelmező gondolat szellemében született. 1934. október 9-én Marseille-ben a korábbi Szerb–Horvát–Szlovén Királyságot 1929-ben Jugoszlávia névre átkeresztelő és az országban diktatúrát bevezető I. Karađorđević Sándor jugoszláv király ellen halálos végű merényletet követett el a Belső Makedón Forradalmi Szervezet (VMRO) egy merénylője, a bolgár származású Vlado Černozemski, a horvát usztasa mozgalom megbízásából. A merényletnek magyar szála is volt, Černozemski és horvát segítői a Zala vármegyei Jankapusztán készültek fel az akcióra.

Az Osztrák–Magyar Monarchia Szerbiához intézett hadüzenetének, azaz az első világháború kitörésének témája többek között Krleža *Zászlók* című nagy ívű Monarchia-regényében bukkan fel. A magyar romantika idején Aranyrákosi Székely Sándor által kitalált ősi pogány istenalakról, Hadúrról Krleža minden bizonnyal Vörösmarty *Zalán futása* című eposzában olvasott magyarországi iskolai tanulmányai idején. Figyelemre méltó a „magyar hadisten" szókapcsolat (horvátul: mađarski bog rata), amely egyértelműen visszaköszön a Krleža első világháborús honvédnovelláit egybegyűjtő ciklus címében *(A horvát hadisten)*. Ennek horvát nyelvű eredetijében azonban a római Mars isten neve szerepel (*Hrvatski bog Mars*), így a cím pontos fordítása valójában *Mars, a horvát isten.* A képzettársítás hasonlósága mellett, mely szerint mind a horvát, mind pedig a magyar nép nagy és dicsőséges katonai hagyományokkal rendelkezik (ily módon mindkét esetben burkoltan jelen van a Krleža által gyakran hangoztatott *antemurale christianitatis* eszméje is), a konkrét mítoszi utalások is összekapcsolják a két szókapcsolatot, ám az említett antik és pogány kettősség viszonylagos ellentétet is képez egymással. Amíg ugyanis Mars isten képzete kétségtelen heroikusságot feltételez, utalva az európai civilizáció hajnalát jelentő antikvitásra, a romantika által mesterségesen létrehozott Hadúr, eredeti magyar nevén szerepelve a horvát szövegkörnyezetben, inkább hat egzotikusan groteszkül, és inkább egyedi, esetleg ázsiai (azaz idegen), mint közös európai kulturális hátteret feltételez.

„A kocka el van vetve. Egy távirat, egy nemzetközi világháború, aztán egy egész táviratesős, mindegyikben egy aprócska, ahogy az már lenni szokott, helyi háborúval, és így a kis és nagy világháborúk záporai között ebben az egész zűrzavarban pátosszal teremtett rendet a magyar király dicső történelmi üzenete: Népeimhez!

15 Miroslav Krleža, *Az irodalom ma*, i. m., 289–290.

És valóban: mindaz, ami évszázadokon keresztül »Drága népeimnek« neveztetett, a Felsőbb Parancs hatására elindult gyalog, vasúton, szekéren, biciklin, delizsánszon, fiákeren és talicskákon, öregasszonyok, nővérek és egész gyerekhad kíséretében a fehértemplomi illetékes laktanyáig, harmonikákkal és guzlicákkal, dobokkal és tamburákkal, trombitákkal és furulyákkal trata-rata, trata-rata, mert, íme, végre felvirradt az az oly régen várt ünnepnap, amelyről Had-úr, a magyar hadisten évszázadok óta álmodott."[16]

1924-ben jelent meg Krleža *Tíz véres év. Pacifista reflexiók 1914–1924* című vegyes műfajú esszéfüzére, amelyben az első világháború kitörésének tizedik évfordulója apropóján a rá következő évtized tanulságait foglalta összsze. *Az apokalipszis első napjai, pánik és hazafias reményekkel terhes politika* című részben egy ifjúkori barátjára emlékezik, aki kezdetben a délszláv egység lelkes híveként várta a háború által remélt politikai változást:

„Emlékszem egy néhány nappal a szarajevói merénylet utáni éjszakai beszélgetésünkre. Azt bizonygattam egykori gimnáziumi osztálytársamnak, a »Vihar« című lap akkori szerkesztőjének, hogy reménytelenül sötét és kilátástalan éjszakánkban a levegőbe beszél, s nézeteink számtalan nyitott kérdésben elvi alapon távol voltak, mondhatnám szöges ellentétben álltak egymással. Akkor már saját tapasztalataim alapján meggyőződtem róla, hogy barátom ártalmatlan Szent Vid napi szólamai, leginkább pedig »a nemzeti energia iránt táplált kultusza« nem többek kiüresedett retorikánál, mint színes papírokból készült olcsó szerpentinek egy halálos végű karneválon, amely ördögi requiemként fog felüvölteni a fejünk felett."[17]

Krleža az első világháborúhoz kapcsolódó visszatérő gondolata a nyugat-európai civilizáció végéről ebben az esszéjében is megjelenik. Az operett mint a boldog békeévek szórakoztató könnyűzenei műfaja éles ellentétben áll a félelmetes nevű katonai okirat paragrafusaival, a részeg gorilla képe pedig az abszurditás eluralkodását jelzi a világon:

„Skerlecz báró a koalíciós többségére támaszkodva elhatározta, hogy a bíróság és az akasztófa segítségével visszaszerzi magának és mindannyiunknak a Trónörökost. Senkinek sem volt fogalma arról, hogy mi is zajlik valójában, arra pedig, hogy ezekben a napokban a nyugat-európai civilizáció visszahozhatatlanul elsüllyedt, gondolni sem akart senki. Az operettszerű környezetből, Kálmán Imre *Tatárjárás*ának dallamába beleordította a részeg gorilla a

16 Miroslav Krleža, *Zastave 3: Djela Miroslava Krleže,* kiad. Vlaho Bogišić, Zagreb, Naklada Ljevak, Matica hrvatska, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2000, 43.

17 Miroslav Krleža, *Deset krvavih godina: Prvi dani apokalipse, panika i politika puna rodoljubnih nada* = M. K., *Deset krvavih godina: Eseji i članci 4,* kiad. Anđelko Malinar, Sarajevo, Oslobođenje, 1979, 18.

Katonai Büntetőtörvénykönyvet és a nyugtalan lelkiismeretű emberekben félelem ébredt az M. St. G. szavak előtt (Militärstrafgesetz)."[18]

Ugyanott ironikusan emlékezik meg a háború első napjaiban Horvátországban zajló politikai terrorról, arról, hogy egyik napról a másikra minden, ami szerb volt, vagy a szerbséggel kapcsolatot tartott fönn, egyszerre gyanússá és ellenségessé vált. Még a cirill betűs könyvek olvasása is veszélyes volt a nyílt utcán, ami miatt előállíthatták a Monarchia gyanútlan állampolgárát. Akkor is, ha ez a könyv – mint a Krleža említette példában Isidora Sekulić szerb írónő vallomásos jellegű naplófeljegyzéseket tartalmazó, 1913-ban megjelent első elbeszéléskötete – korántsem politikai, társadalmi vonatkozású, hanem éppen ellenkezőleg, személyes indíttatású szépirodalom volt:

„És mindenkinek nyugtalan volt a lelkiismerete, aki addig cirill betűs szórakoztató irodalmat olvasott. (Merthogy szépirodalmon kívül más cirill betűs könyvhöz nem juthatott hozzá.) Az ilyen apokaliptikus időkben az embereket páni félelem tölti el, s engem is egyszer éjszaka tíz óra után vittek be a rendőrségre, mert szerb könyvvel a kezemben értek tetten az utcán. Több mint két órát vártam az őrszobán, míg nem kerítettek egy őrt, aki el tudta olvasni, hogy a szörnyű felségáruló könyv Isidora Sekulić Útitársak című prózakötete."[19]

A világháború első évének hadieseményei közül az *Ázsiába küldenek bennünket* című 1948-ban megjelent esszéjében a nyugati hadszíntér egy csatáját, a kezdeti német sikerek után a német csapatokat a Marne folyónál megállító francia és brit győzelemmel záruló marne-i csatát (1914. szeptember 5. és 9.) és az ezzel szinte egy időben a kelet-poroszországi területen zajló első mazuri tavaki csatát (1914. szeptember 9–14.) említi. Bár az utóbbi csatában végül a németek kerekedtek felül az orosz erőkön, a hadtörténet mégis kétes értékűnek ítéli ezt a győzelmet, mivel a keleti frontra összpontosított német erőket nyugatról vonták el, és ezek hiánya a marne-i csata kimenetelét is befolyásolta: „Több mint harminc éve kérdezzük: vajon tényleg megtörtént volna-e a marne-i csoda 1914-ben, ha ezért a »csodáért« nem fizet az életével néhány százezer orosz muzsik a mazuri tavak mocsaraiban?"[20] Az esszé a szlávság európaiságának és Európa egységének védelmében íródott a hidegháború hajnalán.

A galíciai Przemysl várának öt hónapig tartó második ostromát, amely 1914 novemberében kezdődött és orosz győzelemmel végződött, Krleža több ízben is említi galíciai háborús témáinak sorában. Többek között a *Zászlók* című nagyregényében egy fejezet címében is szerepel a város neve, ill. annak

18 Uo., 20. Krleža az 1908-ban keletkezett Kálmán Imre-operett bécsi változatának a világháború témájához jobban illő címét – Ein Herbstmanöver (Őszi hadgyakorlat) – említi.

19 Uo.

20 Miroslav Krleža, *Upućuju nas u Aziju* = M. K., *Gdje smo i kako smo: Suvremene političke teme: Zapisi i eseji 3,* kiad. Ivo Frangeš, Sarajevo, Oslobođenje, 1988, 76.

egy korábbi világháborús ütközete: *Te Deum a przemyśli győzelemért.* A háború kitörésének tizedik évfordulójára írt, korábban már idézett *Tíz véres év. Pacifista reflexiók 1914–1924* című esszéfüzérében a történelem felgyorsulását, a megint csak shakespeare-i „kizökkent időt" a katonai „hőstettek" és az akár döntő jelentőségű események értékének rövid időn belüli devalválódásában mutatja be:

> „Az egész mostani fölfordulásra az utolsó ítélet szemszögéből kell tekinteni, és semmin sem szabad csodálkozni. E világ legnevezetesebb hóhérai, akiknek neve hallatára megremegett a Rigától a Kárpátokig húzódó frontvonal, akik egyetlen tollvonással hidegvérrel küldtek a halálba végtelen menetoszlopokat, egy napon az utcán találták magukat cipőpucolóként vagy rikkancsként. Láttam Przemyśl (az egyik legnagyobb európai erődítmény) orosz leigázóját, akit a Cár drágakövekkel kirakott karddal jutalmazott azért a hősi tettéért, hogy százötvenezer ellenséges katonát ejtett foglyul, rongyos kolduskénti tejeskávét szürcsölni a »Teátrum Kávéházban«, éppolyan éhesen, mint bármely kávéját szürcsölő újonc, igen, éppen az újoncok és a koldusok éhével. És ez az ember, aki korábban nem sajnálta száz- és százezreknek (honfitársainak) az életét, attól való féltében, nehogy kárba vesszen pár csepp a tejeskávéjából, gondosan és óvatosan, cseppenként öntötte vissza csészéje aljából a kifolyt híg löttyöt a csészéjébe."[21]

Krleža az 1914-es évet több szempontból is fordulópontnak tartotta: nem az új kezdetét, hanem egy korábbi korszak lezárását látta benne, amely számára nemcsak az európai civilizáció végét, hanem Európa fikcionalitása és imagináriussága felismerésének élményét is jelentette. Az *Aretaeus avagy legenda Szent Ancilláról, a mennyei madárról* (*Aretej ili legenda o Svetoj Ancili rajskoj ptici*) című utolsó, 1959-ben írt drámájában olvashatjuk a két földönfutó között zajló következő párbeszédet: „–Tulajdonképpen kár önért! Önben roppant tehetséges regényíró veszett el. – Mi az, hogy elveszett? Úgy látszik, fogalma sincs arról, hogy tanulmánykötetem jelent meg ezzel a címmel: *Európa 3333-ban.* – Krisztus születése után? – Nem, nem, a mi nyomorult Európánk halála, 1914 után...[22]

21 Miroslav Krleža, *Deset krvavih godina: Prvi dani apokalipse, panika i politika puna rodoljubnih nada* = M. K., *Deset krvavih godina*, i. m., 29.

22 Miroslav Krleža, *Aretaeus = Sebzett madár. Mai szerb és horvát drámák*, ford., Csuka Zoltán, Vujicsics D. Sztoján, Bp., Európa, 1968, 50.

Nagy Csilla

„A TÁJKÉP ARCOT CSERÉL"

Trauma, vizualitás, esztétika Balázs Béla hadinaplójában

„Az életből a halál hasít életrajzot."
(Balázs Béla, Lélek a háborúban, 11.)

Balázs Béla számára a „népek háborúja" kulturális, szemléletbeli, sőt esztétikai kérdések összefüggésében, az azokra adott lehetséges válaszként értelmeződik. Önkéntes hadba vonulásának, a felvállalt katonaszerepnek jellegzetes dokumentuma a *Lélek a háborúban. Balázs Béla honvédtizedes naplója*[1] című, háborús jegyzeteket és a hazatérés után írt tudósításokat tartalmazó 1916-os kötet, amelynek darabjai 1915 elején a Nyugatban jelentek meg. Balázs a „rendes" *Napló* 1915. március 19-i és 31-i bejegyzésében utal arra, hogy a sorozat nem saját szándékból szakadt meg, a háborút dicsőítő írások a harmadik megjelenés után már nem kaptak helyet a lapban. A hadinapló nyilvánvalóan felveti a morális felelősség dilemmáját, a jelen tanulmányban azonban ez a kérdés, illetve az ebből adódó értékstruktúrák, etikai, ontológiai vagy metafizikai vonatkozások közvetlenül nem jelennek meg.[2] Számomra a vizsgálat kiindulópontja az a tény, hogy a háborús naplóban, és általában, a tízes évek szövegeiben az élmények lejegyzése és a bölcseleti kérdések szemléltetése során a nyelvhasználat gyakran vizuálissá válik. A látvány hatásának megfogalmazása, illetve a kép mint az értelmezés eszköze egyaránt jellemző megoldás. Két kérdésre keresem a választ: egyrészt azt vizsgálom, hogy a képiség milyen hatással van a szövegalkotásra, milyen narratológiai, poétikai, retorikai következménnyel bír a háborús naplóban; másrészt az érdekel, hogy a képekkel, a vizualitással való „bánásmód" hogyan illeszkedik a szerző korábbi, illetve későbbi esztétikai műveihez. Feltételezem továbbá, hogy a vizuális kódok vizsgálata során a hadinapló mint a háborús trauma lenyomata, mint egyfajta traumaszöveg lepleződik le.

1 Balázs Béla, *Lélek a háborúban*, Gyoma, Kner, 1916.

2 A hadba vonulás okaival, körülményeivel, hátterével mások mellett Fehér Ferenc, Molnár Eszter Edina és Szabolcsi Miklós már behatóan foglalkozott. Lásd Fehér Ferenc, *Balázs Béla és Lukács György szövetsége a forradalomig*, It, 1969/2–3, 317–346.; K. Nagy Magda, *Balázs Béla világa*, Bp., Kossuth, 1973.; Molnár Eszter Edina, *Lélek a háborúban: Az untauglich Balázs Béla hadba vonulása = Mából a tegnapról: Képek Magyarország 19. és 20. századi történelméből*, főszerk. Erdődy Gábor, Bp., ELTE TDI, 2012, 75–89.; Szabolcsi Miklós, *Balázs Béla: 1884–1949*, MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, 1964/1, 161–181.; Joseph Zsuffa, *Béla Balázs, the Man and the Artist*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1987.

A harmadik fejezet elején szerepel a következő néhány sor: „Már úgy látszik, hogy ebben a hadinaplóban hadról szó sem lesz. Pedig valahány újság, az mind tele van most lángoló, dörgő, véres csataleírásokkal. [...] Az egész tegnapi nagy haláltánc egy naplósorra se volt érdemes? Nem beteg monománia, hogy még ilyenkor sem nézek körül, hogy ilyenkor is azon csodálkozom, ami *bennem* történik?" (91.) A szöveg itt az előzetes olvasói elvárások és a hadinapló tematikus fókusza közötti differenciára reflektál. Az alcím és a műfaji konvenció ugyanis olyan szöveget ígér, amely az egyéni életút kiemelt állomásán, szakaszán keresztül, az én-elbeszélő így kialakított sajátos nézőpontjából a háború általános tapasztalatára ad rálátást. Ezt, illetve a „rendes" *Napló*val való összefüggést ígéri a bevezető is: „Ma kitépek öt hónapnyit a naplómból és odaadom: olvassa, aki akarja." (6.) A háborús napló fragmentumjellege (hogy az elbeszélő eleve a *Napló* idejéből kivont, zárt intervallumként, korpuszként kezeli), és az, hogy nyilvánosságnak szánt szövegről van szó, tudatos szerkesztést sejtet, a könyv az önéletírásokra emlékeztető retrospektív elbeszélői nézőpontot is felkínálja. A naplóműfaj itt nem tiszta kategória, ez nem ritka a korban, és itt elsősorban az esszé stiláris jegyei hatják át a műfajt, a Lukácsnál és Poppernél is megjelenő dialogikus esszéforma, valamint a novella is jelen van. Míg a *Tépett noteszlapok* fejezet darabjai erősen fragmentált szerkezetet mutatnak, addig a *Lélek a háborúban* rész bejegyzései narratív jellegűek, a dialogikus esszéfejezetek koherens érvrendszereket feszítenek egymásnak, a novella pedig példázatként hat. Összességében, ahogy Tóth Árpád is megfogalmazza, „e jegyzetek nagy része túlságosan is megírt, kidolgozott. A szenvedélyes gondolkodó itt sem tagadja meg magát s végletekig kielemzi ötleteit. Az ötletből, egy-egy szellemes hasonlatból, könnyed impresszióból valóságos tömör kis értekezések kerekednek. A harctéri sárról egész kis monográfiát ír. Elemzései a naplót túlságosan is eszmenaplóvá, logikai haditudósítássá teszik."[3]

A harc, a csata klasszikus képsorai kifejezetten hiányoznak a szövegből: a szerkesztés célja minden bizonnyal az, hogy a háború empirikus oldala helyett ideológiai kontextusait, egyfajta igazolását, illetve az egyénben lezajló változást mutassa be. Mégis különös, hogy az élményszerűséget, a háború valódi tapasztalatát nem tudjuk tetten érni az önéletrajziként felismerhető szöveghelyeken sem. Bizonyos dolgokat nem látunk – úgy sejtjük, a napló nem megmutatja, hanem kitakarja a valóság bizonyos szegmenseit, ellenben egészen sajátos tapasztalati elemek jelennek meg látványként. Ezek a szöveghelyek nem az önéletrajziság kódjaiként vagy a háború dokumentálásának eszközeiként működnek: a folyamatok, események, jelenségek ilyen leírása megakasztja a napló vagy akár az esszé befogadását. A szöveg kizökkenti az olvasót, hiszen nem elsősorban a történések lejegyzésével szembesíti, inkább a lejegyzés módja és a naplóíró szubjektív ítéleteinek motivációi válnak az írás tárgyává. A következő szöveghely például nemcsak a háborús napok és a hétköznapok elkülönítését jelzi, hanem azt a technikát, stratégiát is, amelynek során bizonyos események helyet, hangsúlyt kapnak a memoárban, mások pedig kimaradnak – azaz metanarratív funkcióval bír: „A mult egymásbasimuló, átmeneti napjainak egyforma pázsitjából, végérvényessé lett, sorsdöntő scénák milliárdjai nőnek ki. Szörnyű tragikus vegetáció." (33–34.) A szcéna kifejezés és a pázsitból kinőtt, tehát kiemelkedő, „kilátszó" növények képe nemcsak a referenciálist szem előtt tartó írásmódot metaforizálja, hanem a vizuális befogadás folyamatát is érzékelteti. A tekintet nem képes egyszerre, egyenlő mértékben az előtér és a háttér (a mélység és magasság) tapasztalására, a fókuszálás során szemünk óhatatlanul döntést hoz arról, mit látunk. Másrészt ez a látvány hangsúlyozottan mozgókép: ahogy a növények/szcénák kiemelkedése is képsorozat, és ezáltal eseménysor, úgy az idő maga is jelenetekből, tartamokból rendeződik folyamattá (lásd Bergson tartamfogalmát).[4]

A múlt színrevitelének módja, az idő térképzet segítségével való elgondolása a tér- és időkezelés bölcseleti és technikai dilemmáira is rámutat, és tulajdonképpen visszavezet Balázs Béla 1912-es, a párizsi futurista kiállításról írt cikkéhez (amely a mozgóképre való reflektálás egyik első dokumentuma is). Balázs így foglalja össze a kiállítás elméleti hátterét: „A mozdulatlannak látott tárgyak üres absztrakciók. Sem a valóságnak, sem lelkünk állapotának nem felelnek meg. Kívülünk és bennünk csak mozgás van. Minden vonal csak erők iránya, melyeket a festőnek fel kell fedni, széttörvén a mozdulatlannak látszó dolgok ormait. A másik nagy elv pedig, hogy a lélekben egyszerre és együtt jelenlévő dolgokat együtt kell festeni. Nem az fontos, amit látunk, hanem az asszociációk, mert azok a mi igazi belső élményünk."[5] És bár a cikk kritikusan viszonyul a tárlathoz és a futuristákhoz, egyfajta közvetett előzménynek tekinthetjük, hiszen ez a látásmód a hadinapló egyik legfontosabb kifejezőeszköze lesz: az álmok, víziók képzettársításra épülő képei hasonló technikával jönnek létre: „Tájképet látok. Hosszu allé nyilik előttem. Két oldalt apácák állanak mozdulatlanul sorfalat. A fehér főkötők két fehér vonallá futnak össze, mely az allé végén egy végtelen fehér síkságba torkol. Fehér hómező. Fekete foltok benne. Kilencszázhatvan fekete folt. Teljes a létszám. Akkor én is ott fekszem." (23.) A kép érdekessége, hogy a szereplőket csak formák, színek határozzák meg, illetve a térben való elhelyezkedésük: a fehér főkötőben sorban álló apácák és a holttestek mint a fehér hómezőben elszórt fekete foltok egymáshoz való, egyszerre oppozíciós és komplementer, térbeli és időbeli viszonya hozza létre a látványt. Maga a vízió voltaképp egy olyan műveleti sor, amelyben az arctalan, tehát egyediségüktől eleve megfosztott emberalakok fokozatosan elveszítik antropomorf jellegüket, figurákká, majd puszta formákká, vonalakká, végül színfoltokká válnak. A fehér főkötők alkotta (a látóhatár szélén egy fehér síkságba érve összefutó) két vonal a középpontos

3 Tóth Árpád, *Balázs Béla: Lélek a háborúban*, Nyugat, 1916/21, 653.

4 „A tartam lényegében folytatódása annak, ami nincs, abban, ami van." (Henri Bergson, *Tartam és Egyidejűség: Hozzászólás Einstein elméletéhez*, ford. Dienes Valéria, [h. n.], Pantheon,1923, 60.)

5 Balázs Béla, *Futuristák*, Nyugat, 1912/7, 646.

perspektíva szabályainak is megfelel. Az emberalakok metamorfózisa azonban csak a mozgás – azaz a fokozatosan távolodó tekintet – feltétele mellett gondolható el. A dolgok ilyen érzékelése (tehát a pillanatnyi, mozdulatlan szegmensek és a mozgásban lévő befogadó együttes jelenléte) egybevág Bergson a *Teremtő fejlődés*ben megfogalmazott tézisével: „Valójában a test minden pillanatban változtatja formáját. Vagy inkább nincs is forma, mert a forma mozdulatlanság és a valóság mozgás. A folytonos formaváltozás a valóságos: a forma csupán egy átmenetről készített pillanatfelvétel. Tehát észrevevésünk itt is úgy rendezkedik be, hogy a valóságosnak folyékony folytonosságát szaggatott képekké szilárdítja. Mikor az egymást követő képek nem túlságosan különböznek, valamennyit egyetlen átlagos kép növésének és fogyásának, vagy e kép különböző irányokban való elformálódásának tekintjük. [...] Akár gondolnunk, akár kifejeznünk, akár csupán észrevennünk kell az alakulást, nemigen teszünk egyebet, mint egy bizonyos belső mozgófényképezést hozunk működésbe."[6]

A film szelleme 1930-ban már komplex rendszerbe foglalva írja le az iménti tapasztalatot: „Az, hogy minden dolognak meghatározott, egyszeri alakja van, csak gondolati konstrukció vagy a tapintó érzék tapasztalata. A szem számára a dolgoknak csak megjelenésük van, tehát csak alakjuk képe. És ezért nem egy képük, hanem száz különböző, a különböző perspektívákból nézve."[7] Balázs nyelvhasználatának fent említett sajátossága tehát nemcsak azért figyelemre méltó, mert a korábbi években megjelent esztétikai megállapítások gyakorlati „működését" prezentálja, hanem azért is, mert ezáltal mintegy megelőlegezi a húszas évektől publikált filmelméleti munkákat. Kőháti Zsolt egy tanulmányában bizonyítja, hogy Balázs Bélát az 1900-as évek közepétől foglalkoztatja (praktikus és teoretikus értelemben is) a tér- és időkezelés, a látás, a láthatóság, egyáltalán, a látvány mint probléma (gondolhatunk a színházi munkákra, a *Halálesztétikára*, a *Művészetfilozófiai töredékek*re).[8] A hadinaplóban a látvány elsősorban tájat jelent: nem csatateret, hanem a frontvonal (és ezzel együtt a zászlóalj) mozgása során érzékelt külsődlegességet. A honvédtizedes átutazik, vándorol a mindig megújuló terepen, és igaz rá az, amit Balázs Béla a vándor karakteréről ír: „[...] minden fán a teremtés mozdulatait ismeri fel, amelynek biztos vele volt valami szándéka", továbbá „minden tájat képrejtvénynek tekint, amely rá utal."[9] Balázs a hadinaplóban megjelenő külvilágot, tehát magát a háborút is ilyen tájként szemléli, a maga számára keres benne rendszert. Nem nehéz ebben a gesztusban Simmel hatását felismerni, aki megkülönbözteti a természetet a tájtól: az

6 Henri Bergson, *Teremtő fejlődés*, ford. Dienes Valéria, Bp., MTA, 1987, 275. (Reprint).

7 Balázs Béla, *A film szelleme* = B. B., *A látható ember: A film szelleme*, Bp., Gondolat, 1984, 146.

8 Kőháti Zsolt, *Balázs Béla útja a mozgófényképhez*, Ex Symposion, 2010/7. http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=balazs-bela-utja-a-mozgofenykephez_1669. [2014. 11. 01.].

9 Balázs Béla, *A fantázia-útikalauz, avagy a lélek bedekkere vakációzók számára*, ford. Török Ervin, Apertúra, 2009/ősz, http://apertura.hu/2009/osz/balazs. [2014. 11. 01.].

előbbi szerinte tereptárgyak összessége, halmaza, míg az utóbbi a tudati tevékenység eredményeként, egy új, szubjektív egészként, egységként értelmezhető.[10] Míg a természet tér- és időbeli folytonosság, addig a tájban, írja Simmel, „a leglényegesebb éppen az elhatárolás, valamilyen pillanatnyi vagy tartós szemhatárba foglalás", továbbá, állítja, a táj „valamilyen – talán optikai, talán esztétikai, de lehet, hogy hangulati – magáértvalóságot igényel."[11]

A táj individualitását a szemlélő tekintete hozza létre, amely újra meg újra felosztja, keretbe fogja, újabb egységekké alakítja az egyébként határtalan természetet. A hadinapló elbeszélője számára szinte bármilyen tapasztalható vizuális impulzus, anyag, entitás felismerhető ilyen módon. Például a sár mint közeg, mint amorf matéria és mint többféleképpen formálható, értelmezhető táj jelenik meg a következő helyen: „ez a föld lélekkel gazdagabb, kifejezéssel teljesebb minden tájképnél. Barna szeme rajtunk, barna szája szól hozzánk. És néha, ha vér gyülemlik a patkányomokba, mintha sebei fakadtak volna fel, akkor hív valami onnan alantról énekelve, mint a sellő a vízfenékről." (97.) A kontemplatív tekintet műveleteket végez a természettel: az eltérő vizuális kontextusokban elrendezett tárgyak és viszonylatok heterogén mintázatokat hozhatnak létre. Balázsnál a táj és a benne felfedezhető részletek gyakran antropomorfizálódnak, a természet és az emberi test kódjai egymásba íródnak.[12] A harc attribútumai pedig (mint a csatazaj, a lökéshullámok okozta légmozgás), ha érzékletként meg is jelennek a szövegben, többnyire a természethez rendelődnek: a „golyók kopogása csak olyan, mint a zápor száraz lombon és a levelek úgy hullnak, mintha lágy őszi szél simítaná le a fákról. [...] Az erdő óriás harmóniája felold magába minden idegent és fölissza még a nehéz mozsarak lármáját is." (113.) Egy másik helyen a népek felkelését, magát a háborút ábrázolja absztrakt módon a szöveg: „Ime a föld egész golyószerüségében tájkép. Ahogy holdbeli tájképeket látunk asztronómiai művekben. Himaláják lankái és tengerek horpadásai, amelyekben alig észlelhető népek és nemzetek sötét tömegei mozdulnak, mint dolomit rétegek lassú csuszamlása." (61.)

A háború borzalmainak képi megjelenítése a naplóban mintha csak valamilyen hasonlítás mentén, metaforizálva, allegorizálva valósulhatna meg. A képzettársítás és a szöveg képi szintje egyfajta szűrőként működik, és látszólag része annak a retorikának, amelyet Balázs Béla a háború védelmében kifejt. Bármilyen tudatosan alakítja, bármennyire is kontrollálja azonban egy szerző a szövegét (esszéjét, önéletrajzát, sőt akár naplóját), Derrida szövegesemény-fogalma értelmében a rögzítés, a feljegyzés aktusa mellett mindig kelet-

10 Georg Simmel, *A táj filozófiája* = G. S., *Velence, Firenze, Róma*, ford. Berényi Gábor, Bp., Atlantisz, 1990, 99.

11 Uo., 100.

12 Vö. „A művészi nézés pedig? – Antropomorfizálása a világnak. A művészi lejegyzésekben, konstatálásokban nem, hogy zavarna ha észrevesszük emberiségünk tükrözését de épp az amit értékesnek tartunk benne. Az, hogy szépségítéletünknek forrása és kanonja az emberi test és a különböző stílusok és stilizálások létezése bizonyítják." (Balázs Béla, *Művészetfilozófiai töredékek II.*, Nyugat, 1909/14, 64.)

kezik az írásnak olyan dimenziója, amely az alkotás, a lejegyzés terében uralhatatlan.[13] Valójában a képek különböző változatai, miközben eltakarják és hozzáférhetetlenné teszik a háború valódi, élményszerű képeit, magával a kitakarás gesztusával, az elénk vetített képekkel teszik nyilvánvalóvá a háború traumáját.

Ennek alapján a naplóból korábban idézett szöveghelyek értelmezése kiegészíthető: voltaképp minden vizuális effektus, minden kiemelt kép indirekt módon a halált viszi színre. A múlt átmeneti napjai és a sorsdöntő szcénák motívumaiból komponált „szörnyű tragikus vegetáció" képében két idősík, kétféle időbeli mozgás vetül egymásra: az átmeneti napok dinamizmusa kerül szembe a *végérvényessé* váló szcénákkal. Az utóbbiak voltaképp olyan pontok az idővonalon, amelyek szakaszokat vágnak le az egyenesből – a szcénák végső statikussága, mozdulatlansága pedig maga a halál. Továbbá a fehér főkötős apácáknak a látóhatár szélén hómezőbe torkolló képe és a fehér hómezőben fekete foltokként érzékelhető halottak leírása, a metamorfózis valójában helyettesítésként, felcserélésként is értelmezhető. Az élő testek fokozatosan eltűnnek, és helyettük csak egy kép (fehér hómező és fekete folt), azaz egy emlékeztető jel, egy ikon marad. Ez egybevág azzal, amit Hans Belting feltételez a kép és a halál viszonyáról: „A képek hagyományosan a *test hiányából* élnek, amely vagy ideiglenes (tehát térbeli), vagy végleges – a halál esetében. Ez a hiány nem azt jelenti, hogy a képek eltörlik a távollévő testeket, majd visszahozzák őket, hanem a test hiányát egy másfajta [látható – N. Cs.] jelenléttel pótolják."[14] A sár a hadinaplóban valóban többarcú, anyagszerűségében, plasztikusságában eltérő változatokban jelenhet meg. Lehet a test természetes közege, amely burokká, menedékké alakítható. Másrészt lehet ellenálló közeg, amely a vándorlás során leküzdendő, azonban a sár mindenekelőtt az elmúlás archetipikus jelölője. A sár, amelybe a katona „belenehezül", ugyanaz, mint amelyben a halott társak nyugszanak: a vérrel áztatott út vége, amelyen az élők a halottak nyomában járnak, nyilvánvalóan a halál: „Ezt a sarat sem lerázni sem levakarni nem lehet. Beissza magát a fehérneműbe is és az arcbőrbe szívódik lemoshatatlanul." (97–98.) A háború érzékletének a természet kódjai közé való beíródása, valamint a népek mozgásának a Föld tektonikus mozgásához való hasonlítása különböző módon, de egyaránt a létező világ átrendeződéséről jeleznek: az első esetben a háború rendkívüli, traumatikus közege válik az ember természetes környezetének a részévé; a második esetben pedig a föld megnyílásával az apokalipszis jön el.

A naplóolvasást újra meg újra megakasztó képek tehát a halál kódjaiként ismerhetőek fel, a különböző változatok traumaalakzatokként íródnak a napló szövegébe, valahogy úgy, ahogy a traumatikus élmények mintázzák, átírják,

13 Vö. Orbán Jolán, *A filozófiai önéletrajz műfajai* = Írott és olvasott identitás: Az önéletrajzi műfajok kontextusai, szerk. Mekis D. János, Z. Varga Zoltán, Bp., L'Harmattan, 2008, 153.

14 Hans Belting, *Kép, médium, test: az ikonológia új megközelítésben*, ford. Matuska Ágnes, Apertúra, 2008/ősz, http://apertura.hu/2008/osz/belting. [2014. 11. 01.].

akadályozzák a traumatizált egyén hétköznapjait. Köztudott, hogy a trauma sok esetben nem válik az önreflexió számára hozzáférhetővé – bizonyára nem véletlen, hogy a hadinapló képeinek jelentős része álomkép, illetve vízió: a háború igazi arcával, a halállal való szembesülés módjává válik. Továbbá, a trauma után, ahogy Thomas Elsaesser megfogalmazza, nem marad jelszerű nyom (Spur), de a „nyomtalansága (Spurlosigkeit) hagy hátra olyan lenyomatot (Fährte legen), melyet egy másféle hermeneutika segíthet (nap)világra (zutage fördern kann)".[15] A hadinaplóban a lenyomatok a műfajiságnak, az önéletrajziság kívánalmának megfelelő olvasás folyamatában üres helyekként értelmeződnek. Tartalommal feltöltődésük egy ezzel ellentétes, másik olvasási metódus eredményeként történhet, amely során a tekintet által meghatározott tájra, illetve a tájat meghatározó, megosztó, identifikáló tekintet mozgására figyelünk. A két ellentétes művelet és olvasásmód különbségének felfedése történik tematikus értelemben a második hercegnő-dialógusban: „Szépséget láttam rothadó embertestek fölött és most azt szeretném mondani, hogy látásom önvédelme volt lelkemnek, mint az akasztófahumor." (131.)

Christoph Wulf szerint a halál „az embert nyugtalanító űr", amelyet „a képzelőerő sokrétű, a nem-tudást kijátszó képzettel", képekkel, metaforákkal vagy akár akasztófahumorral próbál kitölteni, ez azonban csak részben sikerülhet.[16] Ez a részlegesség az oka annak, hogy Balázs Béla naplójában a háború valódi arcának kitakarása és felfedése ritmikusan váltja egymást, és a kötet legfontosabb tapasztalata talán épp ez a váltakozás – az, hogy a tájkép újra meg újra arcot cserél.

15 Thomas Elsaesser, *Traumatheorie in den Geisteswissenschaften, oder: die Postmoderne als Trauerarbeit*, http://www.b-books.de/biopolitik/te-trauma.htm [2014. 11. 01.]. Berta Erzsébet fordítása, lásd Berta Erzsébet, *Architektúra és trauma: Daniel Libeskind berlini Zsidó Múzeumának és W. G. Sebald Austerlitz című regényének térpoétikai párhuzamai*, Studia Litteraria, 2011/3–4, 150.

16 Christoph Wulf, *Az antropológia rövid összefoglalása*, ford. Körber Ágnes, Bp., Enciklopédia, 2007, 284–285.

Mészáros Zsolt

1914 A KÜLVÁROSBAN

A *Betelt a föld hamisággal* (1941) Monarchia-képe

Mollináry Gizella (1896–1978) az 1920-as években indul költőként, verseit többek között a Nyugat és a Népszava közli. Az irodalomkritika rendszeresen figyeli és szemlézi munkásságát. Az olyan megállapítások, mint az „ó-testámentomi expresszionizmus" (Ignotus), a „szavak különös rajzai" (Bohuniczky Szefi), vagy a „tiszta és meggyőző hang" (Radnóti Miklós) különleges, egyéni és öntörvényű szövegvilágról tanúskodnak. Elfeledettségének egyik oka, hogy a nyilas, majd a kommunista uralom alatt politikai okokból indexen szerepeltek művei. Az utóbbi évtizedben néhány kutató kezdett vele újra foglalkozni.[1]

Nagyszabású írói vállalkozása, az 1941 és 1943 között megjelenő tetralógia regényformában dolgozta fel születésétől kezdve 1920-ig a szerző hányattatott életét.[2] Sok szálon futó, sokszereplős, komplex ciklusról van szó, amely többféle olvasatot enged például a nagyváros, a szexualitás, a gender, a társadalom, a poétika, a biográfia felől. Jelen tanulmányomban az Osztrák–Magyar Monarchia irodalmi ábrázolásaként veszem szemügyre bizonyos részeit. A korabeli kritikák a sorozat első két darabjának szokatlan, új, merész hangvételét, szuggesztivitását és éles társadalombírálatát hangsúlyozzák. Ez utóbbi visszatérő méltatáshoz kapcsolódóan egyedül Ignácz Rózsa lép túl az általánosságokon, és hívja fel a figyelmet a történeti és lokális rögzítettségre. Úgy fogalmaz recenziójában, hogy a millenniumi fővárost leplezi le a szerző, majd így folytatja: „Eddig csak politikai szólamokból, szüleink emlékéből ismerte nemzedékem ezt a korszakot; bár számtalanszor írtak már nálunk a századfordulóról, egyik írónk beszámolója sem volt ilyen élő, éles, megdöbbentő, mint ahogy azt Mollináry saját gyerek szemével – a társadalom minden szemétjében megfetrengett, kis, társadalmon kívüli gyerek szemével látta és megírta."[3]

---

1 Életéről ld. Széles Klára, *Mollináry Gizella* = Sz. K., *Hálás utókor?* Miskolc, Felsőmagyarországi, 2000, 93–97. és Keresztes Csaba, *Mollináry Gizella hallgatásra ítélt írónő önéletírása, 1956 szeptember*, archívNet, 2007/3, http://archivnet.hu/hetkoznapok/mollinary_gizella_hallgatasra_itelt_irono_oneletirasa_1956_szeptember.html?oldal=2 [2015. 06. 08.]. Egy-egy kötetéről ld. Agatha Schwartz, *The Centre and the Periphery in Gizella Mollináry's Novel Betévedt Európába*, Hungarian Studies Review, 2002/1–2, 93–102.; L'Homme Ilona, *Önfeladás és szerzői autoritás: Én-konstrukciók Mollináry Gizella Asszonyi alázat című kötetében = Nő, tükör, írás: Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról*, szerk. Varga Virág, Zsávolya Zoltán, Bp., Ráció, 2009, 276–282.

2 A ciklus részei: *Betévedt Európába* (1941), *Betelt a föld hamisággal* (1941), *Meddő szüret után* (1942), *Vádoltuk egymást* (1943). Kérdés, hogy az 1947-es *Isten hallgat* című regénye mennyiben tekinthető a tetralógia folytatásának. A kapcsolat tisztázása további kutatást igényel.

3 Ignácz Rózsa, *Törvénytelenek* [Mollináry Gizella: Betévedt Európába], Vigilia, 1942/3, 115.

Hasonlóan vélekedik a regénysorozatról hatvan évvel később Széles Klára: „Az kétségtelen, hogy olyan oldalról világítja meg az első világháború, majd a Monarchia felbomlásának eseményeit, amely eltér az általánosan elfogadottnak tekinthető, ismert vallomásoktól, emlékezésektől."[4]

A Monarchia-irodalom kifejezés képlékeny, rugalmas kategóriát takar, amely azt feltételezi, hogy a hajdani közös birodalmi keretekből adódóan (Kelet-)Közép-Európa sajátos irodalmi régiót képez. Az e körbe tartozó művek fő ismérve: a Monarchia megragadhatóságának szándéka és az ehhez kapcsolódó szimbolizált beszédmód. A hazai Monarchia-irodalom kutatásában talán az olyan munkák vannak jobban szem előtt, amelyekben a Bécs–Budapest tengely, a polgári, értelmiségi miliő dominál, illetve az az idea, hogy minden hibája ellenére élhető államközösség volt, és a népek békében megférték egymással.[5] Ezzel szemben Mollináry regényfolyamának első két része (*Betévedt Európába, Betelt a föld hamisággal*) mást mutat a Monarchiából, máshogyan és máshonnan. A „boldog békeidők" tudatalattiját tárja fel, hogy egy másik Monarchia-szimbólummal, a pszichoanalízis terminusával éljünk. A „társadalomalatti világot ábrázolja",[6] ahol mindennapos a nyomor, az erőszak, a prostitúció. A szerző szkeptikus társadalomszemlélete osztály, származás, felekezet szerint elkülönülő világokat mutat, amelyek, ha érintkeznek, akkor súrlódás, feszültség, konfliktus keletkezik. A két rész Monarchia-tapasztalata a peremlét.[7] Ezzel összefüggésben kívánkozik ide az a többek által idézett Joseph Roth-regényrészlet, amely szerint a Habsburg Birodalom lényegét nem a centrum képviseli, hanem a periféria.[8]

A regényfolyam *Betelt a föld hamisággal* címet viselő második részének első kötetéből emelek ki néhány elemet a háború előzményeire és a kitörés pillanatára vonatkozóan, amelyek a külváros és a laktanya perspektívájából ábrázolják a történelmi eseményeket. Az első kötet cselekménye 1910-től 1914-ig, a főszereplő 14–18 éves kora között játszódik. A bútorasztalosként dolgozó nevelőapa, Molnár Sándor halála után első házasságából származó

4 Széles, i. m., 95.

5 A Monarchia-irodalom kutatástörténetéről, a kategória jellemzőiről és az ide sorolt magyar szerzőkről (pl. Jókai, Krúdy, Kosztolányi, Márai, Ottlik, Esterházy) ld. Gángó Gábor, *Hálózat és családi hasonlóság: Megjegyzések a magyar Monarchia-irodalom értelmezői hagyományának kultúrfilozófiai előfeltevéseiről* (2007) http://jog.unideb.hu/bibo/articles/tanulmanyok/Gango_halozat_2007-04-19.htm [2015. 06. 08.].

6 Nagypál István [Schöpflin Gyula], *Betelt a föld hamisággal*, Magyar Csillag, 1942/5, 315.

7 Agatha Schwartz Mollináry önéletrajzi regényfolyamának első részében a centrum-periféria dichotómia földrajzi (falu-város), morális (erkölcs, tisztaság), szociális (szegénység-gazdagság), nyelvi és kulturális (magyar-nemzetiség), és gender (nő-férfi) szintjeit elemezte. Analízisében Bahtyin dialóguselméletét és a feminista kritikát ötvözte. (Schwartz, i. m.)

8 „Ausztria valójában nem középpont, hanem periféria. Ausztria nem az Alpokban van; ott csak zergék vannak, meg havasi gyopár és encián, de a kétfejű sasnak még híre se nagyon. Ausztria valódi mivoltát az örökös tartományok táplálják, azokból töltődik fel újra meg újra." (Joseph Roth, *A kapucinus kripta*, ford. Déri György, Bp., Európa, 1982, 368. Ld. Fried István, *Egy közép-európai irodalomtörténet: Lehetőségek és perspektívák*, Kalligram, 2004/6, 102.)

két kislánya (Annus, Maris), élettársa (Kató), valamint a nő két, különböző férfitől született törvénytelen gyereke (Giza, Gabi) családfenntartó nélkül marad. Kispesten laknak, először a Gát utcában, a temetést követően átköltöznek a Wekerle utcába, majd a Holló-telepre hurcolkodnak át. A család zilált körülmények között él: a gyerekek nem járnak iskolába, Katónál egymást váltják a partnerek, Giza keresményéből, illetve a Gabi után járó gyerektartásból tengődnek. Az ekkor még különálló község jellegében külvárosi és falusi jegyeket hordoz szegényes portákkal, háziállatokkal, földutakkal, ipartelepekkel; Budapesttel egyetlen villamosvonal köti össze. Sváb, tót, cseh, szlovák, zsidó, bolgár, Amerikába készülő szocialista családok élnek itt. A főszereplő Giza számára a Gát utca és környéke a maga etnikailag kevert, rossz, illetve kétes egzisztenciájú lakosságával jelenti a zűrzavart, a létbizonytalanságot, a fenyegetettséget. Az elbeszélésben a Monarchia társadalmi mozgásának egyik állomásaként a belváros felé és az onnét kivezető utak, azaz a felemelkedés és a deklasszálódás metszéspontjában helyezkedik el Kispest. Ennek a mobilitásnak a végpontjaként értelmeződik a település határában található szemétbánya (Cséry-telep), ahol a lány többedmagával eladható hulladékot, ételt, fűtőanyagot gyűjt. Az elbeszélő így írja le a guberálók kolóniáját:

> „Ahogy én a pesti jobb napok után megtettem utamat lefelé a szemétbányáig, úgy tette meg szomorú vándorlását az a tőlem jobbra-balra kaparó sok ember, kiknek legtöbbjét a csillogó és fejlődő Pest csábította, de lépten-nyomon csalódtak. Mindegy, hogy nem kapta meg a levélhordói, rendőri, portási, házmesteri állását, vagy megkapta és kihullott belőle, végül mind itt voltak mélyen lezüllve, a szemétben és vártak valamire, aminek még nevet sem tudtak adni. Mióta a sok hamutól lélekben magam is kilúgozottan éltem itt, a kimart lelkűek és szívűek között én is feltettem a kérdést, hogy miféle csoda révén járja a pénz állandóan és kitartóan zárt körben oda-vissza útját. És vannak tömegek, kik annyira sem találkoznak vele, hogy puszta létét is kétségbe vonják."[9]

A *Betelt a föld hamisággal* első kötetének másik fő helyszíne az Üllői úti I. Ferenc József honvéd gyalogsági laktanya, amely 1898-ban épült a Népligettel szemben. Giza édesanyja nyomására kezdett itt árulni édességet a katonáknak. 1910-től egészen a háborúig nyúlóan kisebb-nagyobb megszakításoktól eltekintve naponta megfordul itt cukorka és csokoládé árukészletével. A főhős gyerekkora a Monarchia intézményrendszerében zajlott, ahogy erre maga az elbeszélő is utal, a lelencházat, a kórházat, a kaszárnyát belülről ismerte meg.[10] A három helyszín közül az utóbbihoz kapcsolódnak pozitív tartalmak. Már az épület külseje rokonszenvet ébreszt a lányban: „Aranyos, jól kiégett kenyeres-kemence színük van azoknak a barna tégláknak, melyekből

9 Mollináry Gizella, *Betelt a föld hamisággal*, Bp., Grill, 1941, I, 223.

10 Mollináry, i. m., 43.

az Üllői úti honvédkaszárnyát felrakták. Kenyérhaj színű téglákból, kenyérhéjbarna arcú embereknek emelték."[11] Szereti ezt a helyet, mert mindazt megadja neki, amit korábban nélkülöznie kellett: a nyugalmat, a tisztaságot, a rendet, a tanulást és a bőséget. A bentlakók jóakarattal viseltetnek iránta, nemcsak nagylelkű vásárlókként, hanem tanítókként is támogatják, például helyesírásra, mértanra, földrajzra, növénytanra okítják, vagy olvasmányokkal látják el.

A közös hadsereg a Monarchia-irodalom nagy rendszermetaforája.[12] Mollináry regényében is ezt a funkciót tölti be. Giza hamar beilleszkedik a laktanya mindennapi életébe, kiismeri nemcsak a működését, hanem az önkéntesek személyiségét, múltját, származását is. Az ő elbeszéléseiken keresztül kap képet a Monarchia összetett etnikai viszonyairól. Mindenekelőtt kiderül számára, hogy az általa egységként elképzelt magyar honvéd alakja különböző nemzetiségeket (erdélyi román, bácskai szerb, fiumei olasz) takar.[13] Ez a felfedezése nyugtalanítja Gizát, mert arra a közegre emlékezteti, ahonnét minden erejével ki akar törni: „Megzavarta értelmemet az, hogy sok emberrel beszéltem és ezek közül feltűnő sok magyar nyelven ugyan, de valami egészen más és nekem elképzelhetetlen dologért sóvárgott, amelynek létezését eddig nem is sejtettem. Lesújtott, megtépett, megzavart és határozatlanná tett az a felismerés, hogy ez az egész kaszárnya, sokféle ajkú lakóival, voltaképpen nem egyéb, mint a régi Gát utcai ház."[14] A K.u.K. hadseregben mindenfajta nacionalista megnyilvánulást szigorúan tiltottak, a rendszer a dinasztikus lojalitáson alapult, ám Giza megfigyelései során érzékeli a különböző osztály- és nemzeti hovatartozások közötti feszültségeket. A nyelvi zavar motívuma szintén része a Monarchia-irodalom eszköztárának.[15] A regényben, ha egymáshoz szólnak az önkéntesek, az legtöbbször nem a megértést, hanem a heccelést szolgálja. Valódi párbeszédek helyett szólamok feszülnek egymásnak. Giza nem tud eligazodni ebben a széttagolt közegben,

11 Mollináry, i. m., 226.

12 Gángó Gábor, *Az Osztrák–Magyar Monarchia az irodalomban = Villanyspenót: Hálózati magyar irodalomtörténeti kézikönyv*, szerk. Horváth Iván, http://villanyspenot.hu/villanyspenot/#!/fejezetek/4kLKK8TKTIKVO7qbfG3oYw [2015. 06. 08.].

13 Felbukkan a regényben egy magát erdélyinek valló önkéntes, akit Oktavian Gogának hívnak. Mollináry, i. m., 47. Feltehetően a későbbi román államférfiról és íróról van szó, bár az elbeszélő ezt nem erősíti meg. Hogy szerepeltetése mennyiben a fikció terméke, és mennyiben alapul valós tényeken, az további kutatásokat igényel. Mindenesetre a Nagyszeben melletti Resináron született Goga számára az erdélyiség fontos volt, és a 20. század elején sokat tartózkodott Pesten: itt járt egyetemre (1900–1904), indított lapot (Luceafărul, 1902), jelentette meg első verseskötetét (Poezii, 1905). Octavian Goga 1914 előtti magyarországi tevékenységére vonatkozóan ld. Gáldi László, *Goga pesti évei és a Luceafărul*, Egyetemes Philologiai Közlöny, 1941, II, 132–158.; Csontos Márta, *Octavian Goga románságtudata és irodalomszemlélete az erdélyi multikultúrában*, Erdélyi Toll, 2014/1, 156–168.; Domokos Sámuel, *Octavian Goga magyar irodalmi kapcsolatai*, Filológiai Közlöny, 1960/2, 225–230.; Domokos Sámuel, *Goga-problémák I–III*, Filológiai Közlöny, 1982/2–3, 1983/3–4, 1984/1, 296–304, 447–455, 89–106.

14 Mollináry, i. m., 130.

15 Gángó, *Az Osztrák–Magyar Monarchia*, i. m.

próbálja magát és másokat elhelyezni benne például név alapján, de ebbéli próbálkozását kérdőjelezi meg egy katona neki szegezett kérdése: „Miért? maga azt hiszi, hogy az embernek okvetlen olyan nemzetiségűnek kell lenni, amilyen hangzású a neve?"[16] Éppen a főhős jó példa erre, aki olasz–horvát szülőkkel magyarnak vallja magát. Választásával az életéből addig hiányzó rendet és egyértelműséget akarja megteremteni, miközben tudatosan eltávolodik szláv származású édesanyjától, akihez a szeretet és a gyűlölet érzései egyaránt fűzik. Agatha Schwartz tanulmányában Lacan nyomán értelmezi azt a folyamatot, amely során Giza a nevelőapa értékrendjével azonosul. A főhős a domináns pozíció eléréséhez a perifériát képviselő anya helyett a központot, azaz a szimbolikus rendet képviselő apához és az ő nyelvéhez kapcsolódik.[17] A mi szempontunkból azért érdekes ez a tárgyalt kötetben végighúzódó identifikációs törekvés, mert akkulturációval jár együtt. Giza nemzeti identitása azonban hibrid és konfúz: szólamok, félreértések, tévhitek, elfogultságok, indulatok, naiv képzetek alakítják. A magyarként való önmeghatározását Molnárhoz való erős érzelmi kötődése mellett a korábban abonyi nevelőszülőknél töltött időszaka is befolyásolja. Emlékezetében élénken megmarad a parasztházak szobafalára kifüggesztett hazafias pátoszú olajnyomatok együttese, amelyben Kossuth, Petőfi vagy az aradi tizenhármak portréi mellett megfér a császári és királyi pár arcképe is. Továbbá az asztali beszélgetések nemzetgyászoló siráma is beleivódott a gyerek lelkébe: „És megtanultam közöttük, hogy milyen nehéz sors magyarnak lenni, mert mindenki kém, mindenki ellensége. »Mindenki osztrák spion, a rác, az oláh és a tót meg ellenség...«."[18] Ezzel szemben Pesten volt tanítója kioktatja: nincs olyan, hogy magyar, az ember először katolikus, másodsorban a Monarchia állampolgára. A Népligetben pedig egy szláv agitátorral találkozik, aki a következőre figyelmezteti: „Mindenki olyan nemzetiségű, amilyen a származása."[19] Az egymással ellentétes vélemények csak növelik a lány zavarát a származás és a haza közötti viszonyt illetőleg: „Különös, nagy, szövevényes valami volt nekem ez az ország."[20]

Egy ilyen robbanásig feszült helyzetben jelenik meg a háború, amelyet a szerző nem váratlan eseményként, hanem lassú folyamatként ábrázol:

> „Amióta az eszemet tudom, az emberek mindig a háborúval rémítgették egymást. Emlékeztem, hogy még Molnár életében voltak bevonulások és tehervonatokon ágyúk szaladtak Szerbia felé. Meséltek egy izgága szerb trónörökösről, ki elszánt, félelmetes martalócokból halálfejes csapatokat szervezett Magyarország ellen. Anyám rémmesékkel szórakoztatta a kispesti utcát,

16 Mollináry, i. m., 134.

17 Schwartz, i. m., 98.

18 Mollináry, i. m., 253.

19 Mollináry, i. m., 254.

20 Mollináry, i. m., 285.

hogy a fogaik között kést tartó, handzsárokkal, puskával és bombákkal felfegyverzett szerbek milyen hőstettekre képesek, ha megvadulnak."[21]

Giza éppúgy nem veszi komolyan ezeket a híreszteléseket, mint a kaszárnyában periodikusan elterjedő háborús találgatásokat, mivel az a meggyőződése, hogy a katonák így tartják magukat készenlétben.

Giza fülét a házuk udvarán végzett délutáni mosás közben üti meg a trónörökös pár halálának híre a sarki fűszeresné és édesanyja utcai beszélgetéséből. A rákövetkező napokat a regény feszült, felfokozott várakozásként jellemzi. A Síp utca–Klauzál tér–Dob utca rész olyan, mint egy „hangtalanul rajzó méhkas", és a lányt megrémíti a „mozgalmas csend".[22] A cukorka-nagykereskedőnél, ahol az áruját szokta beszerezni, most rengetegen tolonganak, mázsaszám vásárolják a csokoládét, és arról suttognak, hogy a Suchard francia termékként nemsokára megfizethetetlen lesz. Giza nem érti a politikai helyzetet, hasonló káoszt érzékel, mint amikor korábban a Monarchia népei közötti viszonyokkal találkozott Kispesten, majd a laktanyában:

„Ha a szerbeknek háborút üzenünk, azért a franciák és Svájc nem adnak nekünk csokoládét?... Valahogy éreztem, nagyon különös és megfejthetetlen ez a világ. »Csak nem gondolja kisasszony, ha a szerbeknek háborút üzenünk, akkor a franciákkal puszipajtások maradunk?... Ha a szerbeknek megüzenjük a háborút, akkor a franciák is megüzenik nekünk.« »Megüzenik?... hát hadd üzenjék. Mi meg visszaüzenjük, hogy mi nem harcolunk ellenük, semmi bajunk velük, nem ők ölték meg a jövendőbeli királyunkat.« »A jövendőbeli királyát nem ölték meg kisasszony, mert a meghalt trónörökös le sem köpte a magyarokat, nemhogy a magyar koronával engedte volna magát megkoronázni.« »Mi?... hogy mondja?...« És éreztem, hogy megkapaszkodom a pultba. Sok volt az érthetetlenségeknek ez a láncolata. Most közbeszólt a tulajdonos: »Neki királya lett volna, mert az ő anyja horvát. Ugy-e jól mondom?... A szlávokat nagyon respektálta a trónörökös.« »A szlávokat?...« – vágtam közbe, mert ismét egy számomra teljesen érthetetlen dolgot hallottam. »De hiszen, azok ölték meg?!...« »Nu?... az más lapra tartozik«."[23]

Másik tapasztalata, hogy a még nem hivatalos háborúra hivatkozva minden megdrágult a boltban: „Nem értettem, de jeges borzongás szaladt át rajtam. Istenem! már talán van is háború, csak én nem tudom..."[24] Bár még nem történt meg a hadüzenet, mindenki valamifajta hasznot remél tőle. Valaki abban bízik, hogy megnő a bevétele, másvalaki abban, hogy megszűnik a munkanélküliség, megint másvalaki abban, hogy behívják katonának, és nem az

21 Mollináry, i. m., 250.
22 Mollináry, i. m., 278.
23 Mollináry, i. m., 278–279.
24 Mollináry, i. m., 279.

éhségtől nyomorultan, hanem megdicsőülve pusztul el a csatatéren. Megtelnek a kocsmák, hangosan szól a cigányzene, de a bizakodás helyett furcsa, nyomasztó várakozás ereszkedik a városra: „Az emberek ijesztő és sajátságos módon annyit énekeltek, annyit daloltak e kínos órákban, mint eddig soha [...] Nem volt ez ünneplés, nem volt ez mulatság vagy korhelykedés – egy riadt karámnak eszeveszett, fullasztó hörgése volt."[25]

Vasárnap reggel, amikor Giza az Üllői útra kiért, hogy a piacon kirakja az áruját, vette észre a lepedő nagyságú mozgósítási plakátokat: „»Mindent meggondoltam és megfontoltam« – hirdette a »Népeimhez« szóló kiáltvány. Az ember állt a naptól agyonhevített, homokos, sivár kispesti utcán és maga előtt látta az öreg elfáradt királyt. Tenyerébe ejtett homlokkal."[26] Szilaj jó hangulat, és általános költekezés lesz úrrá a tömegen: „Mintha a mozgósítás elvette volna az emberek eszét."[27] Giza a standjáról nézi végig, ahogy az üllőiek, soroksárpéteriek, kőbányaiak, erzsébetfalviak, szentlőrinciek, kispestiek az Üllői úton elindulnak Pest felé háborút éltető, Szerbia-ellenes jelszavakat skandálva. A vonuló emberek folyamatosan vesznek tőle limonádét, gyümölcsöt, málnaszörpöt, cukorkát, többször kell új árut hozatnia. Azon a vasárnap délutánon háromszázhetven koronát keres.[28] Az események üzleti szempontból való értékelése visszatérő motívum az elbeszélésben, mivel ez a kiemelkedést, az önálló egzisztencia megteremtését jelenti a főhős számára. Siet mindenből pénzt csinálni, mert úgy hallja, hogy vagy rövid háború lesz, vagy meg sem történik az összeütközés. Ő pedig nemcsak egy külvárosi házra, hanem egy kis üzletre is össze akarja gyűjteni az induló tőkét.

Giza a felfordulás és az abból adódó anyagi lehetőségek ellenére sem felejtkezik el az ezredéről. Még be tud jutni a laktanyába, a frontra vonulás előtt az ima és a beszéd idején. Egy addigitól merőben más kép fogadja az udvaron, amelyet a széteső Monarchia utolsó csoportképeként vehetünk szemügyre: „A látvány gyönyörű és mégis rettenetes. A laktanya ablakai körös-körül zsúfoltak, teli elkomorult arcú nézőkkel. Sehol egy civilruha. Mindenütt csak csukaszürke és csukaszürke. Az ablakmélyedések, melyekben hosszú, téli napokon át kosarammal tartottam a kis boltomat, most mintha valami borzasztó színjáték páholyai lettek volna."[29]

25 Mollináry, i. m., 286.
26 Mollináry, i. m., 288. A mozgósítási plakát által felidézett kép leírásában egy másik propagandaplakát kompozíciója tűnik fel az imádkozó Ferenc Józseffel. A pontos dátumot nem adja meg a szöveg, de ez a bizonyos vasárnap július 26., amikor az első részleges mozgósítást hirdető falragaszok megjelennek az utcákon.
27 Mollináry, i. m., 289.
28 Mollináry, i. m., 290.
29 Mollináry, i. m., 292.

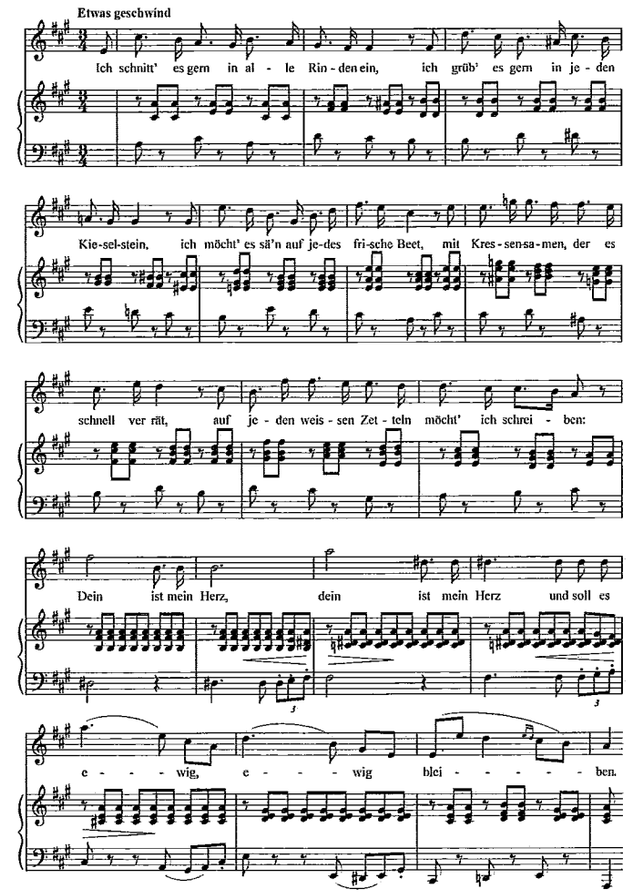
V.

(zene, színház, tánc, tömegkultúra)

Bozó Péter

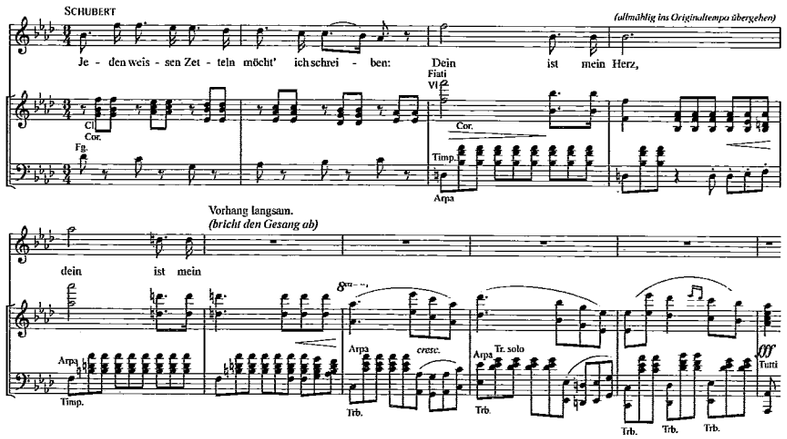
HÁROM A KISLÁNY – VAGY NÉGY?

Az első világháború és a zeneszerző-operettek divatja[1]



1. kotta: Schubert, Die schöne Müllerin, No. 7 „Ungeduld", 9–26. ütem

1 A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. Fontos előzményét képezik OTKA posztdoktori ösztöndíjasként végzett kutatásaim (PD 83524), valamint a *Die Operette und*



2. kotta: Berté, Das Dreimäderlhaus, II. felv., No. 12 Finale, záró ütemek

Az 1. és 2. kottán idézett két mű azt az érdekes jelenséget példázza, hogyan lesz szórakoztató zene egy remekműből. Az 1. kottán bemutatott részlet Franz Schubert *Ungeduld* (Türelmetlenség) című dalának első strófája, a Wilhelm Müller verseire írott, *Die schöne Müllerin* (A szép molnárlány) című dalciklusból,[2] gyönyörűen megkomponált fokozással és csúcsponttal (21–23. ütem), melyhez foghatót legfeljebb Bellini *Normá*jának vagy Wagner *Trisztán*jának záró jelenetében hallhatunk. A 2. kottán ugyanennek a dalnak meglehetősen rózsaszínűre hangszerelt változatát látjuk Heinrich Berté operettjéből, melynek címe: *Das Dreimäderlhaus*. Ősbemutatója 1916. január 15-én volt a bécsi Raimundtheaterben, melyet akkoriban magyar igazgató, Karczag Vilmos irányított. Még ugyanebben az évben, április 23-án, húsvétvasárnap a budapesti Vígszínházban is színre került. A darab címe szó szerint: „háromlányos ház"-at jelent; Harsányi Zsolt eredetileg *Három eladó lány*nak fordította, azonban a vígszínházi előadások fennmaradt kéziratos rendezőkönyvében még a premier előtt ceruzával *Három a kislány*ra javították.[3] Schöpflin *Magyar színművészeti lexikon*a szerint a végleges címváltozatot Gilbert és Sullivan *A mikádó* című operettjéből kölcsönözte Harsányi, a „Three little maids from school are

das Tragische címmel rendezett bécsi konferencián (2012. június 29. – július 1.) tartott német nyelvű előadásom: „Nádors Erzählungen oder das Budapester *Dreimäderlhaus*. Offenbach als tragischer Operettenheld". Elkészítéséhez az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tára (a továbbiakban: SZT) és Zeneműtára (ZT), valamint a Magyar Rádió Archívuma és Kottatára nyújtott segítséget, amiért köszönetet mondok az említett intézmények munkatársainak.

2 Schubert dalciklusa 1823 őszén született és 1824-ben jelent meg először nyomtatásban mint op. 25, Carl von Schönstein bárónak szóló ajánlással.

3 SZT, Víg. 370.

we..." kezdetű tercett magyar szövegéből, melyet még Rákosi Jenő fordított magyarra (bemutató Budapest, Népszínház, 1886. december 10.).[4]

Berté operettjének zenéje elejétől a végéig az imént bemutatott módszerrel készült: Schubert legkülönbözőbb műveiből vett témák, szebbnél szebb dallamok összeollózásából és meghangszereléséből. A plágiumnak természetesen megvan a maga dramaturgiai oka: Alfred Maria Willner és Heinz Reichert szövegkönyve ugyanis az 1820-as évekbeli Bécsben játszódik, főhőse pedig nem más, mint maga Schubert. Az operettbeli Schubert (akit a vígszínházi bemutató alkalmával Környei Béla operaénekes alakított) titkolt szerelmének tárgya Hannerl – a magyar fordításban: Médi –, Tschöll udvari üvegesmester (Vendrey Ferenc) három eladó lányának egyike (Buttykainé Kosáry Emma). A zeneszerző a második finálában az 1. kottán idézett dallal, az *Ungeduld*dal akar szerelmet vallani Médinek, félénkségében azonban barátját, a szívtipró Franz von Schober bárót (Csortos Gyula) kéri meg, hogy énekelje el helyette a dalt a lánynak. Fatális félreértés folytán – melyben Schober féltékeny kedvese, a dán nagykövettel (Ditrói Mór) szintén gyengéd szálakat szövögető Grisi operaénekesnő (Mészáros Gizella) is fontos szerepet játszik – Médi a dalt Schober szerelmének jeleként értelmezi, és végül neki nyújtja kezét, a boldogtalan zeneszerző pedig kénytelen beérni a plátói vonzalommal, és hivatásánál, a zenénél maradni. A mű hangulata meglehetősen keserédes: a pénztelen, előnytelen megjelenésű és igen félszeg Schubert már önmagában tragikomikus figura. Mi több, annak ellenére, hogy a darab végére mindhárom eladó lány párt talál magának – Édi (Lorbeer Ilonka) Brunéder nyergesmesterrel (Kardos Géza), Hédi (Honthy Hanna) Binder postamesterrel (Kemenes Lajos) kel egybe –, a protagonista szerelme viszonzatlan marad, jóllehet a műfaj konvenciói szerint egy operettnek a főszereplők szerelmi házasságával illene végződnie.

A *Három a kislány* a maga korában új, happy end nélküli operett-típus egyik első képviselője. 1921-ben, a *Színházi Élet* hasábjain Kosztolányi Dezső konstatálta az általa „szomorú operett"-nek nevezett típus megjelenését, amit a világháború direkt hatásának tulajdonított:

> „Az operettek mind komolyabbak s tartalmasabbak lesznek. Ez a pajkos, ugrifüles műfaj [...] az utóbbi évek alatt, alig észrevehetően átalakult, megtelt tartalommal, érzelmekkel, szomorúsággal. Ma már vannak szomoru operettek is. Sőt – ugy rémlik – csak a szomoru operettek népszerűek. [...] Ugy látszik, az angol–amerikai operettnek leáldozott. Talán a háboru tette ezt. Annyi szenvedés és gyász söpört végig a világon, hogy már az operettben is

4 *Magyar színművészeti lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár, II, Bp., Országos Színészegyesület, [1929–1931]), 204–205.

szívesen vesszük az életet s nem riadunk vissza a halál árnyékától, mely ezekben az években közeli ismerősünkké vált."[5]

Schubert életéről sok mindent ma sem tudunk; feltételezhető mindenesetre, hogy a valóságban kevésbé lehetett szűzies természetű, mint operettbeli megfelelője. Szexuális orientációjának kérdése néhány évtized óta sokat vitatott – hogy úgy mondjam: övön aluli – témája a zenetudománynak.[6] Az mindenesetre több mint valószínű, hogy az 1820-as évek elején szifiliszfertőzést kapott, és ez a gyógyíthatatlan nemi betegség, melyre sejthetően nem bibliaolvasás közben tett szert, lehetett 1828-ban bekövetkezett tragikusan korai halálának oka.[7] Az operett szövegkönyve tehát meglehetősen nagyvonalúan bánik az életrajzi tényekkel. Ennek ellenére a korabeli bécsi és budapesti kritikák közül több is az előadások olyan részleteiről számolt be, amelyek érezhetően valamiféle történeti hitelesség illúziójának megteremtésére irányultak.

Tudjuk például, hogy az ősbemutató Schubertje, Fritz Schrödter,[8] és a főszerep budapesti alakítója, Környei Béla egyaránt a zeneszerző vonásait utánzó maszkot viselt, amely a *Pesti Napló* szerint „eléggé hasonlított a nagy művész közkeletű arcképeihez".[9] Környeit 1916-ban fénykép is megörökítette a szóban forgó maszkban.[10] Más források is utalnak arra, hogy a színpadi látványt korabeli Schubert-ábrázolások alapján igyekeztek hitelessé tenni: a bécsi *Neue Freie Presse* beszámolója[11] és a vígszínházi rendezőpéldány[12] egyaránt tanúsítja, hogy a második felvonás kezdetének színpadképe mindkét fővárosban a zeneszerző baráti köréhez tartozó festő, a darabban is szereplő Moritz von Schwind (Sziklai József) egyik közismert művét követte. Bár a bécsi lap festményről ír, és a kép címét egyik forrás sem filológiai pontossággal idézi, alighanem Schwind *Schubertiade* című 1868-ban készült közismert szépiarajzára utalhatnak. Általában véve elmondható, hogy a díszletek és jel-

5 Kosztolányi Dezső, *Az új operett*, Színházi Élet 1920/6, 1–2. Vö. Csáky Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*, ford. Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter, Bp., Európa, 1999, 263–265.

6 Maynard Solomon, *Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini*, 19th-Century Music, 1989/3, 193–206, valamint *Schubert: Music, Sexuality, Culture*, 19th-Century Music, 1993/1. Tematikus szám, benne Rita Steblin Solomon-kritikája: *The Peacock's Tale: Schubert's Sexuality Reconsidered*, 19th-Century Music, 1993/1, 5–33; valamint Solomon válasza: *Schubert: Some Consequences of Nostalgia*, 19th-Century Music, 1993/1, 34–46.

7 Eric Sams, *Schubert's Illness Re-examined*, The Musical Times 1980/1, 15–22.

8 st., *Theater und Kunst*, Wiener Abendpost (1916. január 17.), 9.; [szerző nélkül], *Theater und Kunst* Neues 8 Uhr Blatt (1916. január 17.), 3.; r., *Theater und Kunstnachrichten*, Neue Freie Presse, 1916. január. 16. (reggeli kiadás), 19. Az operaszínpadtól visszavonult Schrödter ekkor már hatvanas éveiben járt, vagyis kb. kétszer annyi idős volt, mint amennyit a darabban szereplő zeneszerző egyáltalán megért.

9 Sz., *Három a kislány. A Vígszínház Schubert-estje*, Pesti Napló, 1916. április 25., 8.

10 *Magyar Színháztörténet, 1873–1920*, szerk. Gajdó Tamás, Bp., Magyar Könyvklub / OSZMI, 2001, 775.

11 r., *Theater und Kunstnachrichten*, Neue Freie Presse, 1916. január 16. (reggeli kiadás), 19.

12 „A szinpad, mikor a függöny felmegy, Schwindnek »Ein Schubertábend« című ismert képét ábrázolja. Schubert zongorán kiséri az éneklő Voglt. A kotta lapjait Spaun forgatja, a zongorától balra néhány úr között ül Tschöll." SZT, Víg. 370, fol. 70r–v.

mezek a biedermeier Bécs hangulatát idézték;[13] a mű cselekménye pedig egy sor további olyan szereplőt vonultatott fel, aki Schwindhez és Schoberhez hasonlóan valóban ismerős lehet a zeneszerző életrajzából: így például a baritonista Johann Michael Voglt (1768–1840; Fehér Artúr alakította), aki először énekelte nyilvánosan Schubert *Erlkönig* című dalát, vagy éppen a zeneszerzőt megörökítő másik festőt, Leopold Kupelwiesert (1796–1862; Pártos Gusztáv játszotta). Igaz, Kupelwieser nevét a magyar változatban egy kicsit elírták: a budapesti szövegkönyv következetesen „Gumpelvieser"-ként emlegeti.

Mellesleg az operett keletkezése idején a Schubert-kutatás nem is állt olyan rosszul. A muzsikus életrajza iránt érdeklődők ekkoriban már kézbe vehették a legfontosabb írott és ikonográfiai dokumentumok frissen megjelent gyűjteményes kiadását a Schubert-műjegyzék későbbi szerzője, Otto Erich Deutsch (1883–1967) közreadásában – legalábbis két kötetet a tervezett négyből.[14] Bertének sem volt éppen nehéz dolga: az operett zenéjének összeállításakor könnyedén hozzáférhetett a komponista műveinek első kritikai összkiadásához.[15] Hogy valóban használta-e ezt a kiadást, persze nem tudom. Librettistái mindenesetre bevallottan nem a Deutsch által közzétett dokumentumokból indultak ki, hanem egy fiktív elemekben bővelkedő életrajzi regényből: Rudolf Hans Bartsch 1912-ben megjelent, *Schwammerl* című munkájából.[16] A Berté-darab alapötlete annyiban sem teljesen eredeti, hogy Franz von Suppé már 1864-ben szintén felhasználta a protagonistaként felléptetett bécsi zeneszerző dallamait *Franz Schubert* című operettjében, melynek szövegét Hans Max (alias Johann von Päumann) írta, és amelyet 1864-ben mutattak be a bécsi Carl-Theaterben.[17]

Míg azonban Suppé darabja a maga korában nem volt különösebben népszerű (mindössze 15 előadást ért meg), addig a *Három a kislány* az első világháború idején óriási sikert aratott.[18] Olyannyira, hogy a *Színházi Élet* 1916 nyarán azt írta:

13 E. St–i., *Theater, Kunst und Literatur*, Pester Lloyd, 1916. április 24. (esti kiadás), 5.; H[araszti] E[mil], *Irodalom és művészet*, Budapesti Hírlap, 1916. április 25., 10.; p. ö., *Három a kislány (A Vígszínház újdonsága)*, Népszava, 1916. április 25., 4.; Porzsolt Kálmán, *Színház és zene. Három a kislány*, Pesti Hírlap, 1916. április 25., 8.; Sz., *Három a kislány. A Vígszínház Schubert-estje*, Pesti Napló, 1916. április 25., 8.

14 *Franz Schubert. Die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, Hrsg. von Otto Erich Deutsch, Bd. 2/1: *Die Dokumente seines Lebens*, München – Leipzig, Müller, 1914; Bd. 3: *Franz Schubert. Sein Leben in Bildern*, München – Leipzig, Müller, 1913. A negyedik kötetként tervezett tematikus műjegyzék 1951-ig váratott magára: Otto Erich Deutsch, *Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order*, London, Dent & Sons, 1951[1] (1978[2]).

15 *Franz Schuberts Werke: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Hrsg. von Eusebius Mandyczewski, Johannes Brahms, und anderen, 39 Bde., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884–1897.

16 Hans Rudolf Bartsch, *Schwammerl. Ein Schubert-Roman*, Leipzig, Staackmann, 1912. Schwammerl [a. m. „gombácska"] a muzsikus barátai által használt becenéve.

17 Hans-Dieter Roser, *Franz von Suppé*, Wien, Steinbauer, 2007, 105–108.

18 A darab előadástörténetéhez ld. Elisabeth Rockenbauer, *Heinrich Berté: Das Dreimäderlhaus = Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper – Operette – Musical – Ballett*, kiad. von Carl Dahlhaus und dem

„A darab példátlanul népszerű, Schubertnak, a száz év előtti zenei lángelmének, most hirtelen nagy divatja van Pesten, mindenütt Schubert-dalokat énekelnek és zongoráznak, dudolnak és fütyörésznek az emberek, és aki nem látta, arra ujjal mutogatnak. Aki már látta, az napokkal előbb telefonál az ostrom alatt álló színházi kasszához, hogy még egyszer megláthassa."[19]

A beszámoló nem túloz: Budapesten csak a Vígszínházban 151 előadást ért meg a darab; népszerűségét jelzi, hogy *en suite* előadásait 1916 májusának végén, Max Reinhardt társulatának ottani vendégjátéka idején sem szakították meg, hanem a Népoperába helyezték át, amely ráadásul lényegesen több nézőt volt képes befogadni, és jóval nagyobb zenekarral is rendelkezett, mint a Vígszínház.[20] A 200. előadásra is itt került sor, 1919 novemberében – igaz, a játszóhelyet addigra már Városi Színháznak hívták.[21] 1917. szeptember 15-én nyílt meg ezen a néven, méghozzá a *Három a kislány* folytatásának ősbemutatójával. A *Tavasz és szerelem* (német színpadokon: *Lenz und Liebe*) címet viselő darab zenéjét ezúttal is Berté állította össze Schubert műveiből; Ignaz Michael Welleminsky és Bruno Hardt-Warden (Wradatsch) szövegkönyvében a zeneszerző már nem szerepel. Nem ez volt az egyetlen folytatás: Bécsben 1918 februárjában, Budapesten 1918. június 21-én, a Vígszínházban mutatták be Reichert és Willner hasonló darabját, melyhez Schubert műveinek gazdag kincsesbányáját Carl Lafite aknázta ki ismét, *Hannerl* (magyarul: *Médi*) címmel. A *Három a kislány* sikere a háború végeztével a győztes államokra is kiterjedt: az 1916-os bécsi, berlini[22] és budapesti bemutatót 1921-ben követte a párizsi[23] és New York-i,[24] 1922-ben pedig a londoni premier.[25] Budapesten ugyanekkor, 1922 karácsonyán az újonnan megnyílt Fővárosi Operettszínházban is bemutatták a darabot, 1924. augusztus 23-án pedig a Király Színház is műsorára tűzte.

A Schubert-operett átütő sikerének további jele, hogy Budapesten paródiája is született: a *Négy a kislány*t, melynek szövegét Vágó Géza és Tábori Emil, zenéjét pedig Barna Izsó egykori népszínházi karmester írta, 1916. augusztus

Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Werke, Bd. 1, München – Zürich, Piper, 1986, 325–326.

19 [szerző nélkül], *Három a kislány 25*, Színházi Élet, 1916. május 28. – június 4., 11.

20 1914-es adatok szerint a Vígszínház összesen 1674, míg a Népopera 2886 nézőt volt képes befogadni; előbbi zenekara 21, utóbbié 61 főből állt. *Budapest Székesfőváros Statisztikai és Közigazgatási Évkönyve, XI. évfolyam: 1909–1912*, szerk. Thirring Gusztáv, Bp., Bp. Székesfőváros Statisztikai Hivatala, 1914, 443.

21 Műsorához és történetéhez ld. Molnár Klára, *A Népopera – Városi Színház, 1911–1951*, Bp., OSZMI, 1998.

22 Friedrich-Wilhelmstädtisches Theater, 1916. február 11. Vö. *Theater, Konzerte, Vergnügungen* [a színházak aznapi műsora], Berliner Tagblatt, 1916. február 11. (reggeli kiadás), [7].; A. Th., *Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater*, Berliner Tagblatt, 1916. február 12. (reggeli kiadás), [2]–[3].

23 *Chanson d'amour*, Théâtre Marigny, 1921. május 7. Zongorakivonata megj. 1921-ben, Max Eschignél.

24 *Blossom Time*, Ambassador Theater, 1921. szeptember 29.

25 *Lilac Time*, Lyric Theatre, 1922. december 22. Zongorakivonata megjelent 1922-ben, Chappellnél.

11-én mutatta be a Fővárosi Nyári Színház.[26] A régi Bécsből a világháborús Budapestre áthelyezett paródia főszereplőjét Schuberkowitznak hívják (Horti Sándor alakította), ami Schubert, illetve az akkoriban népszerű pesti kuplé- és operettszerző, Zerkovitz Béla nevének kombinációja. A katonai szolgálat alól felmentett zeneszerző – nesze neked, Berté! – antikváriumokból szerzi a zenét. Tschöll udvari üvegesmester megfelelője Protz, a gazdag hadiszállító (Herczeg Vilmos), aki egy Dodó nevű, korábban éjszakai mulatókban dolgozó táncosnőt (Hornyai Janka) vesz feleségül. A családalapítás apró szépséghibája, hogy míg Dodó csupán 18 éves, addig a Protz előző két házasságából származó, három eladósorban lévő kislány egyike, a szende Médi (Vágóné Berzsenyi Margit) már negyvenedik évét tapossa. Schuberkowitz és a nem túl attraktív Médi esküvője kis híján meghiúsul, mert a muzsikus az első finálében, az eljegyzésen macsicsot, azaz brazil tangót táncol a pezsgőtől becsípett anyósjelölttel.[27] Ráadásul vetélytársa is támad, egy Médi gazdag hozományára pályázó báró (Schober megfelelője, Ujj Kálmán) személyében, aki Goderl,[28] Pitiáner Szvetozár[29] ill. Csontos[30] néven egyaránt szerepel a különféle forrásokban.[31] A báró kedvese, Eszmeralda oroszlánszelídítő-nő (alla Grisi, Lakatos Ilona) azonban „jövendőmondó csodapóknak" öltözve felvilágosítja Médit, hogy a báró csupán a pénzéért akarja elvenni. A paródia végén így – Reichert és Willner operettjétől eltérően – nincs kibúvó: elhárul az akadály a zeneszerző és Médi násza elől. A partitúra jórészt Barna saját invencióját dicséri; feltűnő kivétel azonban az első felvonásban elhangzó férfinégyes (No. 4 „Ha múzsád még meg nem kopott...") és Schuberkowitz No. 15 „Levél couplet"-ja. Előbbi egy népszerű operarészletekből (Puccini: *Tosca*; Wagner: *Lohengrin* és *Tannhäuser*; Verdi: *Aida*; Rossini: *Guillaume Tell*) összefércelt egyveleg; utóbbi pedig Schubert *Ständchen*jének („Leise flehen meine Lieder...", D 957 *Schwanengesang*, No. 4) és Szentirmay Elemér „Csak egy szép lány van a világon..." című népies műdalának unortodox kombinációja.[32] A *Ständchen* (Szerenád) ugyan Berté operettjének Doblingernél megjelent, bécsi zongorakivonatában nem szerepel, a *Három a kislány* vígszínházi előadásain azonban tetszés szerint előadható betétként beillesztették a második felvonásba: a rendezőkönyv szerint Schubert énekelte, miközben Médi titokban hallgatta;[33] másutt viszont azt olvassuk, hogy Médi adta elő.[34]

26 A darab Bárd Ferenc és Testvére zeneműkiadó által terjesztett, kéziratból litografált szövegkönyve: SZT, MM 2742.

27 Vö. Gerard Béhague, *„Maxixe" = The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, kiad. Stanley Sadie, Oxford, OUP, 2001, XVI, 166.

28 Színházi Élet, 1916. augusztus 13–20., 30. [a fővárosi színházak heti műsora].

29 MM 2742, a litografált szövegkönyv.

30 A Schobert alakító Csortosra utalva; ZT, Z 43.228 kéziratból litografált zongorakivonat, Bárd, é. n.

31 A bemutató fennmaradt zenekari szólamanyagában (ZT, Szính. 997/I–II) mindkét utóbbi névvel találkozunk.

32 Vö. *Volkstümliche Lieder*, kiad. von György Kerényi, Bp., Akadémiai, 1964, 103. és 215.

33 SZT, Víg. 370, fol. 97r.

34 Harsányi Zsolt, *Három a kislány*, Magyar Színpad, 1916. április 23., 2. [részletek a fordításból].

A *Három a kislány* visszhangja nem ért véget a különféle bemutatókkal, folytatásokkal és ezzel a paródiával. A mű divatot teremtett: az első világháború végétől számos hasonló operett született magyar vagy Magyarországon is működő szerzők tollából. Egy részük zenéjét ugyan klasszikus zeneszerző műveinek felhasználásával állították össze, de a komponista nem résztvevője a színpadi cselekménynek.[35] A művek egy másik csoportja ezzel szemben a plagizált zeneszerzőt is fellépteti;[36] különbség legfeljebb abban a tekintetben figyelhető meg, hogy a feldolgozó milyen mértékben támaszkodott (vagy nem támaszkodott) saját invenciójára. Az egyik véglet ebben a tekintetben Lehár *Paganini*je 1925-ből, amelynek zenéje jórészt Lehár saját műve. Budapesti bemutatójáról (Városi Színház, 1926. május 7.) beszámolva Lányi Viktor is kiemelte Lehár darabjának e „szokatlan" vonását:

> „A régi olasz operának kedvenc hőse volt a lantszavával követ is megindító Orpheus. A mai operettromantika szívesen választja hősül a modern kor Orpheusát, a híres zeneszerzőket, akiknek közismert élettörténetében mindig akad valami esemény, anekdota, miegyéb, amiből – kis toldással, átköltéssel – három felvonásra való szerelmes történetet lehet kanyarítani. Az ilyen témaválasztással az a nagy előny is jár, hogy az illető zeneszerző elterjedt dalaiból, motívumaiból bő választék kínálkozik a sikert biztosító slágerszámok, esetleg a teljes partitúra összeférczelésére. A zenetörténet számos nagyja került már így »személyesen« az operettrivalda elé; s most Lehár is olyan szövegkönyvet választott, amelyben a múlt század elejének világhírű hegedűse, Nicolo [sic] Paganini életéből dolgoz föl egy epizódot két bécsi szövegíró. (A libretto, bár kissé szimpla fölépítésű és nem sziporkázóan ötletes, de elég tisztességes terméke ennek az irodalmi iparágnak.) Azonban Lehár Ferenc végig eredeti muzsikát komponált a darabhoz, Paganini-citátumot csak egy helyen használ fel, ott, ahol ezt a cselekmény logikája megköveteli."[37]

A másik véglet Nádor Mihály *Offenbach*ja 1920-ból: ennek zenéjét Nádor Bertéhez hasonlóan teljes egészében a protagonista különféle színpadi művei-

35 Pl. Máder Rezső (Raoul Mader), *Der weiße Adler* (Chopin műveiből; Bécs, Volksoper, 1917. december 22.); Vincze Zsigmond, *Anna-bál* (Robert Volkmann műveinek felhasználásával; Budapest, Király Színház, 1925. szeptember 30.); Vincze Zsigmond, *Páris királynője (Schneider Hortense)* (Offenbach műveiből, 1932–1934; nem mutatták be).

36 Pl. Nádor Mihály, *Offenbach* (Budapest, Király Színház, 1920. november 24.); Lehár Ferenc, *Paganini* (Bécs, Johann-Strauss-Theater, 1925. október 30.); Bertha István, *Chopin* (Budapest, Király Színház, 1926. december 4.); Nádor Mihály, *Beethoven* (1929–1931; nem mutatták be); Nagypál Béla, *Kék Duna* (ifj. Johann Strauss szereplésével; Budapest, Király Színház, 1933. december 24.); Komjáti Károly, *Ein Liebestraum* (Liszt szereplésével; Bécs, Theater an der Wien, 1933. október 27.); Majorossy Aladár, *Bécsi diákok* (ifj. Johann Strauss szereplésével; Budapest, Fővárosi Operettszínház, 1949. szeptember 16.).

37 Lányi Viktor, *Paganini: Lehár Ferenc új operettje a Városi Színházban,* Nyugat, 1926/10, 946.

ből állította össze.[38] Az *Offenbach* volt egyébként a legsikeresebb magyar zeneszerző-operett: a budapesti Király Színházban 1920. november 24-én bemutatott darab, amelynek címszerepét Rátkay Márton, női főszerepeit Péchy Erzsi (Eugénie császárné), Lábass Juci (Hortense Schneider) és Abonyi Marianne (Herminie d'Alcaine) alakították, több mint kétszáz előadást ért meg;[39] Bécsben,[40] Prágában[41] és Münchenben[42] is játszották; sőt, különféle adaptációk formájában Berlinbe[43] és a New York-i Broadwayre[44] is eljutott. Az 1920-as és 1930-as években keletkezett hasonló darabok többsége azonban már kevésbé volt népszerű: sem Bertha István *Chopin*je,[45] sem a Kodály-tanítvány Komjáti Károly Liszt-operettje, a Martos Ferenc és Szilágyi László szcenáriuma alapján Heinz Reichert német szövegére írott *Ein Liebestraum* nem lett igazán népszerű, annak ellenére, hogy utóbbi darab magyarországi bemutatójának (*Liszt rapszódia,* Pécsi Nemzeti Színház, 1936. február 5.) a Liszt jubileumi év külön aktualitást is adott. Ősbemutatójára, melyet Karczag veje, Hubert Marischka rendezett, még a bécsi Theater an der Wienben került sor néhány évvel korábban. Természetesen németül, úgyhogy a darabban elhangzó Kossuth-nóta (No. 3) refrénje – „Éljen a magyar szabadság, éljen a haza!" – így hangzott: „Unser teures, heißgeliebtes, schönes Ungarland!"[46]

A zeneszerző-operettek, melyek népszerűségüknél fogva nem csekély mértékben járultak hozzá egy-egy muzsikus popularizált (esetenként: trivializált) portréjának megkonstruálásához, általában a *Három a kislány*ban jól bevált klisét követik: a protagonista reménytelen szerelme beteljesületlen marad, és – ó jaj! – az alkotásban keres vigaszt. Nádor és Faragó *Offenbach*jának

38 A király színházi előadásokhoz használt, autográf játszópartitúrája: ZT, Ms. mus. 10.930/1–3; részben autográf zongorakivonata: ZT, Ms. mus. 10.931 és Ms. mus. 12.577/a, b. A zongorakivonat Martonnál megjelent nyomtatott kiadásának egy példánya: ZT, Szính. 146/I; kéziratos stimmekkel kiegészített, szintén Marton által terjesztett, litografált szólamanyaga: ZT, Szính. 146/II–III.

39 Faragó Jenő, *Offenbach 200,* Színházi Élet, 1922. október 22–28., 7.

40 Apollotheater, 1922. március 31. Vö. [szerző nélkül], *Theater- und Kunstnachrichten,* Neue Freie Presse, 1922, március 31. (reggeli kiadás), 10.; L. Híd, *Theater- und Kunstnachrichten,* Neue Freie Presse, 1922. április 2. (reggeli kiadás), 15.

41 Neues Deutsches Theater, 1922. október 18. Vö. Prager Tagblatt, 1922. október 18.), 9. [aznapi színházi műsor]; R. M., *Offenbach,* Prager Tagblatt, 1922. október 20., 6.

42 Theater am Gärtnerplatz, 1923. augusztus 28. Vö. *Nádor Mihály* címszó = *Magyar Színművészeti Lexikon,* i. m., III, 309–310.

43 James Klein és Clarisson átdolgozásában: *Der Meister von Montmartre,* Komische Oper, 1922. április 15. Vö. Berliner Tagblatt, 1922. április 15. (reggeli kiadás), [4]. [a színházak aznapi műsora]; A. Th., *Komische Oper. Der Meister von Montmartre,* 51/181 (18. April 1922), [3]. (reggeli kiadás); Vossische Zeitung, 1922. április 15. (reggeli kiadás), 4. [a színházak aznapi műsora]; H. L., *Komische Oper,* Vossische Zeitung, 1922. április 16. (vasárnapi kiadás), [3].

44 Harry B. Smith és Eduard Künneke átdolgozásában: *The Love Song,* Century Theater, 1925. január 13. Vö. http://www.ibdb.com [2012. 06. 1.].

45 Autográf partitúrája: ZT, Ms. mus. 4.931/1. Marton által terjesztett, a király színházi előadások kéziratos súgópéldányáról litografált szövegkönyve: SZT, MM 333 és MM 14.077.

46 Heinz Reichert német szövegkönyve (Wien, Karczag, 1934): SZT, IM 134. Karczag és Bárd kiadásában megjelent zongorakivonata, valamint litografált szólamanyaga: ZT, Szính. 604.

tragikus befejezése még ennél is továbbmegy, a cselekmény Verdi *Traviatájához* hasonlóan a címszereplő halálával ér véget: Offenbach afféle kaméliás hölgyként a nyílt színen halálozik el. Életművének lezáratlanságát hangsúlyozza, hogy haláltusája közben a zenekar a barkarolát játssza operatorzójából, a *Hoffmann meséi*ből. Ennek is van előzménye a *Három a kislány*ban: miután Schubert a II. finálében szerelmének viszonzatlanságát tapasztalva úgy dönt, hogy a zenénél marad, az *Ungeduld* című dal refrénje félbeszakad: az énekszólam a dallam disszonáns tetőpontján elhallgat, a feloldást már csak a zenekar játssza, melyben ráadásul a muzsikus „Befejezetlen" szimfóniájának motívumai szólalnak meg (2. kotta).

Mint láthatjuk, a zeneszerző-operettek rendszerint 19. századi komponisták muzsikáját használják fel – jellemző, hogy a kora 20. század avantgárd mestereiről és zenéjükből nem írtak operettet. Bartók, Sztravinszkij vagy Schönberg munkássága eleve kevésbé lett volna alkalmas operettzenének, mint a 19. századi szerzők lényegesen közérthetőbb művei. Megjegyzendő persze, hogy az ilyen operettek összeállítói Schuberttől sem a *Winterreisét*, Lisztt̄ől sem a *Hangnemnélküli bagatellt* használták fel, hanem legnépszerűbb darabjaikat. A 19. századi muzsikusok dominanciájának oka lehetett továbbá, hogy e komponisták műveit nem védte szerzői jog, vagyis díjtalanul lehetett igénybe venni „közreműködésüket", és esetleges tiltakozásuktól sem kellett tartani. A költséghatékonyság eléggé fontos szempont lehetett, hiszen az operettszínházak rendszerint profitorientált magánvállalkozások voltak.

A 19. századi témák kizárólagosságához a közönségízlés is hozzájárulhatott. A *Három a kislány* bécsi és budapesti bemutatóinak kritikáiból eléggé egyértelműen kiderül, hogy nem ez volt akkoriban az egyetlen *Alt-Wien*-darab,[47] és hogy a biedermeier Bécs nosztalgikus hangulata, historizáló kulisszáinak és jelmezeinek színpadi látványa nem csekély mértékben járult hozzá a darab sikeréhez (érdekes módon Budapesten is). Olyannyira, hogy a rendezőkönyv tanúsága szerint Nádor *Offenbach*jának női főszereplője és statisztái is biedermeier ruhát viseltek, jóllehet ez a darab nem az 1820-as évekbeli Bécsben játszódik.[48] De miért lehetett ennyire népszerű a régi császárváros miliője a színpadon? Minthogy a premierekre a világháború közepén került sor, amikorra már nyilvánvaló volt, hogy a régi, békebeli világ visszavonhatatlanul a múlté, aligha lephet meg, hogy a közönség éppen ezt a mesebeli múltat akarta látni és hallani, hogy ezáltal legalább egy-egy színházi este erejéig elfeledkezhessen saját korának kevésbé mesebeli valóságáról, melyről a sajtó híradásainak köszönhetően akkor is nap mint nap értesülhetett, ha esetleg maga nem is volt a fronton harcoló katona. Hogy a Schubert-operett sikerét mennyire a világháború mindennapjainak kontextusában kell értelmeznünk, azt jól mutatja a *Színházi Élet* 1916 májusában megjelent *Három a kislány* tematikus száma, amely Tschöll papa három lányáról beszámolva pontosan a

47 h. th., *Theater und Kunst*, Arbeiterzeitung, 1916. január 16., 9.
48 Magyar Rádió, Kottatár, 15–41/B, 4., 40. és 117.

bemutató jelenkora és a darab ideje között feszülő ellentéttel magyarázta a mű népszerűségét. Befejezésül ezt idézem:

> „Olyan szépek voltak ők és olyan csúnya most – száz év múlva – a világ. Melegen és szeretettel kell hálát adnunk a három drága kislánynak, hogy azzal, ami száz éve kedves és bájos volt, el tudták velünk felejtetni azt, ami most nehéz és szomorú. Ezelőtt száz esztendővel a Beethoven és Schubert békés császárvárosában halhatatlan magasságba lendült a hang poézise. Most alig hallani a muzsikát ágyuk dörgésétől, sziklák robbanásától. A Vígszínház Schubert-darabjának elandalító kedvessége csodát művel velünk. Befogja a fülünket az ágyúdörgés elől és egyszerre csak felcsendül a szivünkbe a száz év előtt született dalok szerelmes sóhajtása. Nagy dolog a háború. De még nagyobb dolog, hogy a háborút három kedves órára el lehet felejteni a Vígszínházban..."[49]

49 [szerző nélkül], *Utazás a Három a kislány körül*, Színházi Élet, 1916. április 30. – május 7., 1.

Szabó Dániel

FERENC JÓZSEF A CEGLÉDI NÓTÁBAN

1914. július vége – augusztus eleje Magyarországon

Az első világháború kitörésekor meglepetésként érte az európai társadalmakat az általánosnak tűnő, valamennyi országra kiterjedő háborús lelkesedés. Ennek, mármint a lelkesedés meglétének és általános voltának tudatát nemcsak a korszak sajtója, propagandairatai, hanem a visszaemlékezések és a történészek is megerősítették. Nem állíthatom, hogy nem jelentek meg olyan írások, amelyek relativizálták a lelkesedést, de ezek elvesztek a másik álláspontot megjelenítő vélemények tengerében.

Hangsúlyoznom kell, hogy a lelkesedés megítélése nem általános kor és földrajzi hely szerint: van (volt), ahol büszkék voltak rá – hiszen az ország lakosságának (a nemzetnek) együtt mozdulását mutatta, és később is jelképezte. Volt olyan ország, ahol 1914 szellemét (melynek egyik lényegi összetevője volt a lelkesedés) egy későbbi kor kiindulópontjának tekintették (Németországban például a III. Birodalom bölcsőjeként tartották nyilván). Sok helyen viszont, mindenekelőtt azok körében, akik közül sokan 1914-ben még pártolták a háborút, a lelkesedés gyakran szégyennel együtt járó elítélése vált elterjedtté. A pozitív és a negatív véleményeket erősítette az a tény, hogy a második világháború kezdetén nem jelentkezett a korábbihoz hasonló lelkesedés. Jól mutatja a „lelkesedés" értékelésének változását az utcai tüntetéseknek az országgyűlés képviselőházában való megítélése. Eleinte egyfajta büszkeség jelenik meg a hozzászólók szövegeiben, majd a vereség jeleire megkezdődik az egymásra mutogatás: az ellenzék a kormánypártot vádolja azzal, hogy belevitte az országot a háborúba, míg Tisza István és a Nemzeti Munkapárt tagjai hangsúlyozzák, hogy az utcai tüntetésszervezésben éppen az ellenzékiek jártak elöl.[1]

A háború legelejéhez, első napjaihoz kapcsolódó lelkesedéssel, és elsősorban annak a tüntetésekben megjelenő formájával szeretnék a következőkben foglalkozni. A háborús lelkesedés, noha utcai formái általánosnak, egységesnek, egyformának tűntek, országonként különbözött. Az eltérések részben összefüggtek azzal, hogy a háború első napjai nem ugyanakkor zajlottak Európa valamennyi államában. Míg az Osztrák–Magyar Monarchia területén a mozgósítás július végén (a részleges már a 28-i hadüzenet előtt) történt meg, addig Németországban, Oroszországban, illetve Nagy-Britanniában ez csak pár

1 Lásd Farkas Pál 1917. október 20-i, Szilágyi Lajos 1918. július 3-i, Farkas Pál és Lovászy Márton 1918. július 12-i, Lukács György 1918. július 17-i és Fényes László 1918. október 22-i felszólalását.

nappal később következett be.[2] A rendkívüli állapotok is időben egymástól eltérően léptek életbe. Míg egyes országokban még a békeidők jogszabályai szerint engedélyezett volt a háborúellenes tüntetés, addig másutt ez már tilos volt, és ugyanez vonatkozik a cenzúra bevezetésére is.

Az időbeli eltérés, mint erre még visszatérek, lehetővé tette a magatartások utánzását. Nagyon leegyszerűsítve: „Ha az ellenség lakossága, lelkesen, egységesen vonul a zászlók alá, mi sem engedhetjük meg magunknak a félszívvel való háborúzást."

Akár spontán, akár szervezett tüntetésekről volt szó, egy-egy ország (nemzet) múltja, történeti hagyományai jelentős szerepet játszhattak és játszottak is abban az érvrendszerben, amely a háború iránti lelkesedést alátámasztotta.

Az utóbbi évtizedek nemzetközi történetírása – részben a különbözőségekre utalva – megkérdőjelezi a lelkesedés általános voltát. Mindenekelőtt Franciaországról, Németországról és Nagy-Britanniáról jelentek meg átfogó és részterületeket – társadalmi csoportokat, régiókat – tárgyaló munkák. Gondoljunk csak Jean Jacques Becker, Jeffrey Verhey, Volker Ullrich, David Silbey, Marcel van den Linden, Mergner Gottfried, Adrian Gregory, Benjamin Ziemann és mások munkáira. Lassan nem jelenhet meg olyan, az első világháborúval foglalkozó tanulmánygyűjtemény, amelyben ne lenne írás a lelkesedés létéről és mibenlétéről. Példának vehetjük a Lothar Kettenacker és Torsten Riotte által 2011-ben szerkesztett *The Legacies of Two World Wars. European Societies in the Twentieth Century* (Két világháború hagyatéka. Európai társadalmak a huszadik században) című kötetet.[3] Itt külön tanulmány foglalkozik a német, külön a francia és külön a brit háborús lelkesedéssel. Sajnos, mint a szerzők is említik, nincs még összefoglaló írás az adott kérdésnek az Osztrák–Magyar Monarchiában való megjelenéséről.[4] Ebben valószínűleg szerepet játszik a kis nyelvek olvashatatlansága, gondolok itt saját 1998-as előadásomra,[5] de arra is, hogy egy monográfia akármilyen jól megfogalmazott pár oldala nem helyettesítheti az alaposabb feltárást.[6]

2 A tüntetések híre gyorsan terjedt. A 25-i budapesti tüntetésekről már a New York Tribune is beszámolt 26-i számában. „Háborús láz Budapesten. Budapest, július 25. A Szerbiával való diplomáciai szakítás hírére ma éjjel tömegesen tüntettek az utcákon a háborút éltetve. Mindenünnen a *Le Szerbiával* jelszó hallatszott. A tiszteket, bárhol is találkoztak velük, vállukra vették, és úgy vitték." (New York Tribune, 1914. július 26., 2.)

3 *The Legacies of Two World Wars: European Societies in the Twentieth Century*, kiad. Lothar KETTENACKER, Torsten RIOTTE, New York–Oxford, Berghahn, 2011.

4 Gerhard HIRSCHFELD, *„The Spirit of 1914": A Critical examination of War enthusiasm in German Society = The Legacies of Two Wars*, i. m., 30.

5 SZABÓ Dániel, *A magyar háborús lelkesedés az első világháború kitörésekor = 1918: Sfarsit si inceput de epoca: Korszakvég–korszakkezdet: The end and the beginning of an era*, szerk. C. GRAD, V. CIUBOTA, Satu Mare, Zalau, Editura Muzeulni Satmarean, 1998, 75–88.

6 Manfried RAUCHENSTEINER, *Der Erste Weltkrieg und das Ende der Habsburgermonarchie 1914–1918*, Wien – Köln – Weimar, Böhlau, 2013, 146–149.

Magyarországon a szarajevói merényletnek nincs tömegmozgósító hatása, nem viszi az embereket, még egyeseket sem, az utcára. Előrebocsátva a későbbi történéseket, nincs várakozás, nem várják, hogy Ferenc Ferdinánd és felesége meggyilkolása következtében *valami történik*. Utalhatunk itt arra, hogy a megelőző pár évben több merénylet történt a világban, és azoknak sem volt semmi komolyabb következménye az adott halálesetekén kívül. Ezek esetében viszont nem is jelent meg a merényletnek valamely idegen államhoz vagy az adott államot (és társadalmat) ténylegesen veszélyeztető szervezethez, csoporthoz kötése.

Az Osztrák–Magyar Monarchiában – és a háború kitörésében – merénylet államhoz kötése játszotta a meghatározó szerepet. Bécsben már a szarajevói események másnapján tüntetők jelentek meg a szerbiai követség épületénél (a rendőrség értesült a tüntetőkről), majd további néhány napig – olyan „komoly" indokokkal, hogy a követségi szerb zászlóra feltűzött fekete gyászszalag nem eléggé látható, ugyanis nagyon vékony – tartott a tiltakozó tüntetés.[7]

A lelkesedés támogatásának, illetve elvetésének megjelenése a sajtóban, azaz a nyilvános közbeszédben a háború elején Magyarországon kettős korlátottal rendelkezett: egyrészt az újságok szerkesztői közül sokan feltételezték, hogy az országgal nem vagy nem eléggé azonosuló sajtótermékeket nehezebb eladni, és a lelkesedés apológiája egyenlő volt az országgal (a nemzettel) való azonosulással. Másrészt a kivételes törvények alapján a hadüzenet magával hozta a cenzúra bevezetését, amely nem engedte meg a háború támogatásának relativizálását. Még a cenzúra bevezetése előtt ismerteti a sajtó Tisza István miniszterelnöknek a kormánypárt klubjában július 24-én megfogalmazott nézetét. Eszerint a miniszterelnök, aki láthatóan nemigen pártolta a lelkesedés megnyilvánulásait, kijelentette:

> „Örömmel állapítom meg, hogy a sajtó orgánumai pártkülönbség nélkül olyan lelkesen, szépen, öntudatosan és hazafiasan teljesítették fontos feladatukat, hogy ezentúl is fönn akarom tartani velük a kontaktust és minden nagyobb esemény alkalmával magam kívánom informálni úgy, mint csütörtökön este. *Az egyetlen kivétel a szocialisták lapja, amely ismét kizárta magát a magyar nemzet polgári közösségéből és hazafias együttérzéséből.*"[8]

7 A bécsi tüntetésekhez lásd a bécsi napisajtó július eleji számait: Arbeiter Zeitung, Neue Freie Presse, Deutsche Volksblatt, Reichspost. Természetesen a magyarországi lapok is beszámoltak az eseményekről, nemcsak a Pester Lloyd, de még a szegedi Délmagyarország július 4-i száma is. A lapok egyértelműen szervezett, főleg politikai csoportokhoz kötötték a tüntetéseket, és hangsúlyozták a fiatalok ifjúsági egyesületekhez tartozását. Érdekes módon, amit Redlich ezekkel egy időben ír naplójába („In Wien herrscht Apathie!"), nem az utcára érti. (*Schicksalsjahre Österreichs 1908 – 1919: Das politische Tagebuch* Josef REDLICH, Band 1, Graz – Köln, Böhlau, 1953, 236.; RAUCHENSTEINER, i. m.) Meggyőződésem, hogy Redlich a politikai közéletről, mindenekelőtt az általa belátható politikai adminisztrációról ír.

8 Népszava, 1914. július 26., 9. A lap a hírt a következő kommentárral közölte: „Ennél nagyobb dicséretet nem kaphattunk volna. Amint a *Népszava* volt az egyetlen budapesti napilap, amely nem szerepelt a kormánypausálék jegyzékében, hát csak legyen az egyedüli, amely nem teljesítette a háborúra uszítás föladatát." Kapcsolódhatott ezen kijelentéshez és az ugyanezen a napon tartott főszerkesztői

A másfajta beszédmódra való fokozatos áttérés csak 1915 tavaszán következett be. Jászi Oszkár ekkor publikálta a Huszadik Században *Kik örülnek a háborúnak?* című cikkét.[9] Ebben a következő embereket, embertípusokat sorolja fel: megtorlók és bosszúállók, túlnépesedés áldozatai, a tramp, az anyagilag érdekeltek, ambiciózusak és törtetők, a nyáj fanatikusai, az intenzív életritmus élvezői, a fontosakká lettek, a kultúrától szabadultak, a világgyűlölők, a rosszmájú idealisták, nacionalisták, a vérre vágyók, az ingyen hősködők, a témakereső költő, a forma-szocialisták, a jövő harmóniák élvezői. Mivel a jelen írásban az utca lelkesedésével vagy örömével foglalkozom, Jászi példái közül is csak az ide vonatkozókat vizsgálom közelebbről.

A cenzúra nem is annyira rejtett jelenlétét mutatja – vagy ezzel akarja a cenzorokat rendszerpártiságáról, olvasóit pedig álláspontjáról meggyőzni(?) –, hogy a szerző a következő mondattal kezdi írását:

> „A hivatalos álláspont Vilmos császártól kezdve a legutolsó kis vidéki újságig az, hogy a háború baj, bűn, szerencsétlenség, melyet gonosz ellenségeink ránk kényszerítettek. Ezzel a véleménnyel megegyezik minden komolyan vehető erkölcsi tanítás, mely szerint ép moralitású ember a háborúnak nem örülhet, azt más érzelmekkel nem fogadhatja, mint egy akaratunktól független elementáris katasztrófát."

Természetesen a háború elfogadhatatlanságáról idézhetne másokat is, de nem teszi. Mindezt pedig akkor, amikor sokan azok közül, akik július végén, augusztus elején ilyen vagy olyan okokból helyeselték a háborút (és nem csak elfogadták azt), már messze vannak korábbi álláspontjuktól.

Jászi kategóriái között, mint ahogyan a lelkesek között is, többségben vannak a középosztálybeliek és a városiak. Most azokkal az elvekkel, magatartásformákkal foglalkozom, amelyek az utcai tüntetőket elsődlegesen mozgósították, és nem a „lelkesedésüket" másféleképpen kifejezőkkel. A háború kitörése körüli utcai vonulók elemzésekor nálunk is megfigyelhető, hogy a szalmakalapok (mégiscsak úri viselet) aránya messze felülmúlta a sapkákét (igaz, a korszak szakmunkásai is kalapban jártak).

A legelső pillanatokban az újságok, a beszédek, vagy akár az egyházak megszólalásai is[10] a kényszeren felül a bosszúállás valamiféle momentumát helyezték a középpontba, és a háborút támogató – esetleg háborúpártinak nevezett – tüntetések egyik kedvenc jelszava is a „vesszen Szerbia" volt. Erről az érzésről, álláspontról írja háromnegyed évvel később Jászi: „a jogos önvédelem, az igazságos megtorlás lendületének örömeit élvezik. Minthogy azonban a közösségi szempontok tartósan alig képesek az emberek örömmérlegét befolyásolni az ő saját életbevágóbb érdekeikkel szemben: alig tévedünk, ha azt hisszük, hogy ez az attitude legfeljebb heroikus kötelességek elvállalására vezethet..."

Hajdu Tibor Jászi álláspontjából az „öntudatlan malthusianisták"-at emeli ki. Egyetért azzal, hogy a pillanatnyi helyzettel (szegénység, munkanélküliség stb.) való elégedetlenség indítja a mindenekelőtt vidéki fiatalságot a háború pártolására, amely a munkabeli konkurenciát fogja csökkenteni.[11] Jászi az Alföld magyarságának tulajdonítja mindenekelőtt ezt az attitűdöt. Érdekes módon azonban a korszak sajtójában falusi lelkesedés szinte nem jelenik meg. Kivételek a nemzetiségi falvak, ahol a Monarchia és azon belül Magyarország háborújával való azonosulás hangsúlyozását mindenekelőtt a félelem fogalmaztatja meg az újságíróval, az attól való félelemé, hogy a Horvát-Szlavónia nélküli ország lakosságának majdnem felét kitevő nem magyar anyanyelvűek kisebb vagy nagyobb része szembefordul a háborúval, és megakadályozza a mindig hangsúlyozott, és az adott pillanatban minden korábbinál szükségesebb „nemzeti egység" meglétét. Egyébként a „parasztlegények" csak a Jászi által kevésnek tartott „bicskázási kedv" hordozóiként jelennek meg, és mindenekelőtt a hivatalos viccekben.[12]

A háborúpárti tüntetésekben nyilvánvalóan jelentős szerepet játszanak a „nyáj fanatikusai" is, róluk írja Jászi:

> „Ezek a lelkileg kényelmesek, a kikre nézve az önálló vélemény, még a csoport-vélemény is, rendkívül terhes luxus volt, mert mégis némileg gondolkodni és ellenállni kellett a közvéleménnyel szemben. Ezt a magatartást ábrázolja Karinthy Frigyes 1917-es Barabbás című írása is, melyben mikor Pilátus megkérdezi a tömeget, hogy az elítéltek közül kit bocsásson szabadon. A sokaság ezt kiáltotta »Barabbást!« És rémülten néztek egymásra, mert külön-külön mindegyik ezt kiáltotta »a názáretit!«"[13]

A hadüzenettől önmaguk által az utcára mozgósítottak között találhatjuk még a nacionalistákat, akikben egyszerre jelenik meg a szomszéd népek lenézése és a már említett félelem, hogy ezek a lenézett szomszéd népek területeket vesznek el Magyarországtól vagy magukat szakítják ki a nemzetből. Ugyanúgy ott lehetnek azok, akiket Jászi az intenzív életritmus kedvelőinek tekint, bár lehet, hogy a világ mozdulatlanságától – az általuk dekadenciának nevezett élettől – megundorodottaknak is nevezhetjük őket.

A pillanat, mint említettem, különleges. Igaz, hogy a térség háborúi és válságai, a Monarchia ezekre reagáló mozgósításai megszokottá tehették a

---

értekezlethez, hogy a miniszterelnök tudatta a Népszava főszerkesztőjével, hogy a lap magatartásával a megjelenés lehetőségét kockáztatja. Lásd *A magyar munkásmozgalom történetének válogatott dokumentumai*, kiad. Mucsi Ferenc és mások, IV/B, Bp., Kossuth, 1969, 14.

9 Jászi Oszkár, *Kik örülnek a háborúnak?*, Huszadik Század, 1915/4, 262–269.

10 Lásd Szabó Dániel, *Vallás és háborús lelkesedés = Felekezeti társadalom – felekezeti műveltség*, szerk. Lukács Anikó, Bp., Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület, 2013, 338–348.

11 Hajdu Tibor, *1914: A magyar közvélemény alakulása a hadüzenet előtt és után*, Hadtörténeti Közlemények, 2014/4, 625.

12 Az olyan viccekre gondolok, mint az örvendező legény kijelentése: „Anyám mindig tiltotta a verekedést, most meg meg is dicsérnek érte."

13 Jászi Oszkár, *Kik örülnek a háborúnak? = Az első világháború*, szerk. Szabó Dániel, Bp., Osiris, 2009, 425.

nemzetközi feszültségeket, azaz a háború veszélyét. Úgy tűnik, sokakban mindez inkább az „úgysem történik semmi komoly, minden marad a régiben" hitét erősíti meg. Lehet, hogy a gazdasági szerződések néha tartalmaznak olyan klauzulákat, amelyek szerint a megegyezés egy háború kitörése esetén érvényét veszti, de 1914 júliusára inkább jellemző a régi problémákkal való foglalkozás, mint az újak megjelenésétől való félelem.

Kétségtelen, hogy ezen az állóvízen változtat az ultimátum elküldése mindazok szemében, akik elolvasták, és nem tekintik a korábbi ultimátumos történetek egyszerű ismétlődésének. Július 25-én az utca, mindenekelőtt Budapesten és a városokban, egyértelműen forgalmasabb minden korábbinál, annak ellenére, hogy szombat van. Az emberek várják a híreket. Tudják, hogy azokat mindenekelőtt az újságok szerkesztőségeinél, kiadóhivatalainál szerezhetik be. Ott, ahol az utcai hirdetőtáblákra majd kiragasztják az ultimátum elutasításának hírét, a részleges, majd pár nappal később az általános mozgósítást, és hogy ki ne felejtsem, a hadüzenetet. Majdnem ennyire jó hírbeszerző hely a vendéglő, kávéház, amely rendelkezhet telefonnal, vagy az újonnan oda betérők rendelkezhetnek a legújabb hírekkel. Hiába, ez még nem a televízió és az internet világa.

Azt, hogy az izgalom nem jár okvetlenül valamiféle háborúpárti hangulattal, mutatja, hogy a valószínűleg a Neue Freie Pressétől eredő álhírre, mely szerint Szerbia az ultimátum valamennyi követelését elfogadta, inkább a megkönnyebbülés, mint a harag öntötte el a közönséget. Az utca ugyanakkor tele volt álhírekkel, amelyek a későbbi napokban is integráns részét tették ki a nyilvános kommunikációnak: mindenki hallott például arról, hogy a szerbek felrobbantották a zimonyi hidat.[14]

A Nap című bulvárlap beszámolója szerint

> „Nyugalmát és hidegvérét csak hat óra tájban vesztette el Budapest, mely csütörtök este óta egyetlen egybeforrt lelkesedés. A nagy bizonytalanság okozta ezt a változást, a béke megerősítetlen hírei. Budapest egy pillanatig sem félt a háborútól, de ez a nyugtalan állapot idegessé tette. Pontban fél hatkor, hosszú várakozás után végre megjött az első szenzációs értesítés, *A Nap* tudósítója jelentette Belgrádból: *A követség egész személyzete elutazott. Báró Giesl sportsapkában, útiruhában várja a követségi palotában, hogy az óramutató hatosra forduljon.*"

Ugyanebben a számban jelenik meg az értékelés is, kérdés, hogy a közhangulatot tükrözve vagy azt befolyásolni akarva:

14 Az álhíreknek és a tudatos hazugságoknak a szájról szájra terjedő hírekben meghatározó szerepe van itt is, mint minden hadviselő országban. Lásd MOLNÁR Ferenc, *Naplójegyzetek*, Pesti Hirlap, 1914. augusztus 2., 17–18. A cikk így kezdődik: „Ma hazugságokkal volt tele a város. Amióta az újságok óvatosabbak, mint a királyi ügyészek és szigorúbbak önmagukhoz, mint a cenzor hozzájuk, azóta az olvasók fanyalodtak rá a füllentésre."

> „A háború egy kultúrnemzet számára csak ijesztő rémség lehetne, akármilyen biztos is a győzelem felől. Ránk nézve azonban *a béke volt rossz, a posványosító béke.* Minket a béke jobban fojtogatott, mint akármilyen háború. Többe kerültek a mozdulatlan seregek, mint a háborúra vágtatók. Örökösen föl voltunk készülve Szerbiával szemben, mi, az óriás a törpéhez képest, nem tudhattuk, melyik pillanatban gyújt fel orrunk alatt bombákat ez a féreg, amelylyel egyszer végleg le kell számolnunk."[15]

Valamennyi lap[16] beszámolt arról, hogy az izgatott zsongás, a hírek egymással való közlése és megvitatása miként csapott át valamiféle tüntetésbe, valamiféle tüntető menetbe. A Pesti Hirlap beszámolója szerint:

> „A Hadtestparancsnok kiadta az ilyenkor szokásos rendeletét, amelynek értelmében zenés takarodó volt a város utcáin. Több gyalogezred zenekara járta be a főbb útvonalakat. Az első a Duna-parti korzóról indult el, majd befordult a Kossuth Lajos-utcába, ahol megállt a Nemzeti Kaszinó és az Országos Kaszinó előtt. A Radetzky-indulót, a Prinz Eugen marsot és a Rákóczi-indulót játszották fölváltva. Lampionos katonák és dobosok vették körül a zenekart, amelyet hosszú sorban követett a közönség, mellettük a rendre felügyelő rendőrökkel. Amerre elhaladtak, kinyíltak az ablakok, kendőket lobogtattak és fölhangzottak harsányan a kiáltások:
> – Le a szerbekkel!
> – Éljen a háború!
> – Éljen Ferenc József!
> – Le a szerb királygyilkosokkal.
> A 23. gyalogezred zenekara visszavonulóban megállt a Pesti Hirlap palotája előtt is, ahol rázendített a Rákóczi-indulóra. Majd visszavonult a Falk Miksa-utcai kaszárnyába és ekkor a tömeg percekig tüntetett a katonaság mellett. A kaszárnyából kijöttek a tisztek és megköszönték az ovációt. A férfiak kalapjaikat lengették, a nők zsebkendőt lobogtattak és lelkesen visszhangzott a kiáltás:
> – Éljen a mi derék hadseregünk!
> Féltíz óráig tartott a zenés takarodó, amelyet vasárnap este megismételnek a katonazenekarok.
> A rendőrség nagy készenléttel vonult ki az utcákra. A főkapitányságon azt az utasítást kapták, hogy a lehető legudvariasabban viselkedjenek, és inkább csak arra ügyeljenek, hogy ne essék kár a polgárság személyi vagy vagyoni biztonságában. Őrizet alá vették a középületeket és a pénzintézeteket.

15 A Nap, 1914. július 26., 1.

16 Többek között a következő lapokat néztem át: Pesti Hirlap, A Nap, Népszava, Kis Újság, A Nő, Délmagyarország, Esztergom, Eger, Vasárnapi Újság, Tolnai Világlapja, Zalai Közlöny, Szentesi Lap, Pesti Napló, Veszprém megyei Újság, Pápai Napló, Csongrádi Lap.

A legizgalmasabb elevenség a nagykörúton volt, kivált az Oktogon-téren, mely egész este és éjszaka csak úgy harsogott a tömeg zsivajgásától. A nyüzsgő sokaság ellepte a kocsiutat is, ahol alig lehetett lebonyolítani a közlekedést. A kávéházak terasza, bár szakadt az eső, tömve volt emberekkel. A csoportban minduntalan akadtak egyesek, akik felálltak egy asztalra és előadást tartottak a helyzetről, meg a várható kialakulásokról."

A katonazenekarok szervező szerepe mellett más tüntetőhely-kiválasztási technikák is működtek. Egyértelmű volt itt is, mint Bécsben és Berlinben, majd később Párizsban és Londonban a szövetséges államok diplomáciai képviseleteinek meglátogatása és a tömeg által való megéljenzése. Még nem volt közismert, hogy Olaszország semlegességét fogja kimondani, így a budapesti olasz főkonzulátust ugyanúgy meglátogatták, mint a németet. A német zászlók mellett feltűntek a tüntetők kezében az olasz zászlók is. Ha más miatt esetleg nem is, a hónap eleji bécsi események következtében biztosan várható volt a szerb konzulátus előtti ellenséges tüntetés.[17] A rendőrség felkészült volt, a tüntetők pedig láthatóan szívesebben tüntettek valaki mellett, mint valaki ellen, bár igen elterjedt volt a „vesszen Szerbia" jelszó. A közönség tájékozottságát vagy a szervezők fegyelmező erejét, esetleg a tüntetésről beszámoló sajtó visszafogottságát mutatta, hogy az oroszellenes jelszavak csak a cári birodalomnak a háborúba való belépése után jelentek meg hangsúlyozottabban a tüntetők ajkain.

Az utcának a közönség általi „elfoglalása" nem csak a tüntetésekre volt jellemző. A vendéglők és kávéházak is tele voltak, a közönség ott ünnepelte a beérkező híreket, a cigányzenekarok által játszott dalokat.

Az első napot tekinthetjük a fővárosi tüntetéseken belül a katonazene által megszervezett spontaneitás éjszakájának. Bár sehol nem találtam adatot arra, hogy a hadsereg vezetése tudatosan, mozgósítási céllal küldte volna az utcára a zenekarokat, ezt ugyanakkor nem lehet kizárni. Ha arra gondolok, hogy von Moltke gyalogsági tábornok a német vezérkari főnök Conrad von Hötzendorfnak, az Osztrák–Magyar Monarchia hadserege vezérkari főnökének 1913. február 13-án többek között a következőket írta:

„Tudja kegyelmességed, hogy egy olyan háborúhoz, amelyben az állam léte forog kockán, a nép áldozatkész egyetértésére és lelkesedésére van szükség. A hűséges szövetségesi érzések Ausztriával kapcsolatosan erősek és elevenek és elementáris erővel fejeződnének ki, ha Ausztria létezését egy orosz támadás veszélyeztetné. Nehéz lenne ugyanakkor hatékony jelszót találni, ha osztrák oldalról most egy háborút kiprovokálnának, amely a német népben nem találna egyetértésre."[18]

17 Érdekes módon egyes újságok a görög konzulátus előtti tüntetésről is beszámoltak.

18 Franz Conrad von Hötzendorf, *Aus meiner Dienstzeit 1906–1918*, Band 3, Wien – Berlin – Leipzig – München, Rikola, 1922, 146.

Úgy vélem, a hadseregek vezetői pontosan tudták, hogy a hadseregek felkészültségéhez hozzátartozik mind a legénység, mind a civilek hadicélokkal való azonosulása is.

Egy nappal később az utcát újabb tömeg önti el: a mozgósítottaké, akik keverednek a tüntetőkkel. Ne felejtsük el, hogy 26-án, vasárnap az emberek ráérnek arra is, hogy az egész országot, sőt a birodalmat befolyásoló eseményekből kivegyék a részüket. Meggyőződésem, hogy az utcán nem elsősorban az eseményekről való véleménynyilvánítás zajlik, hanem az eseményekben való részvétel. A mozgósítási felhívás teljesítése sok szempontból egy másfajta részvételt tükröz; a nem legfiatalabb korosztály újraéli fiatalságát, a valamikori bevonulását, amikor korcsoportjával együtt berúgtak, és nemcsak férfiasságukat bizonyították ezzel, de teljes jogú felnőttségüket is. A főváros utcáin a bevonultakról készített és közölt fényképeken ezt a valamikori élményt élik újra a férfiak, bár elő-előfordulnak olyan fényképek is, amelyek már tükrözik a való helyzetet: a családtól való szomorú elszakadást.[19] Ez a fővárosba bevonuló vidékiek esetében kevésbé látszik.

A bevonulók megjelenése az utcán a még be nem vonulók vagy a hadseregben való részvétel által nem fenyegetettetek, vagy nem kecsegtettek vágyát növeli a „háborúban való bennlétre". Ettől különbözik a vidék, ahol részben megszerveződnek a búcsúztatások, részben az elmenetelnél jelen vannak, jelen lehetnek a családok is. A fővárosban szinte kizárólag a tisztek rokonsága jelenik meg a látványos búcsúztatásnál.

A háborús lelkesedés tárgyalásakor a sajtót és részben a történészeket is befolyásolja a búcsúztatás és a tüntetés keveredése. A saját csapategység búcsúztatása mindig szervezett, függetlenül attól, hogy abban, ha nem is látványosan, részt vesznek nem szervezett szereplők is, ugyanúgy, mint a katonavonatok megvendégeléseiben.

A fővárosban a tüntetések folytatódnak a következő napokban is. Hétfőn a jelentkező népfelkelők és a vonuló katonazenekarok adják meg az utca ritmusát. Az utóbbiak esetében véletlenszerűségről már szó sem lehet, abszolút tudatos a tömeges háborúpártolás kiváltása.

A továbbiakban a tömegek mozgását mindig újabb és újabb események befolyásolják. Az egész ennek ellenére valamiféle folyamatos tüntetéssorozatnak tűnik. Előbb a hadüzenet, majd a trónörökös budapesti látogatása, majd az általános mozgósítás az, ami mobilizálja a közönséget. A budapesti és a magyarországi tüntetéssorozat ezzel tulajdonképpen lezárul. Vidéki városok

19 Az évenként ismétlődő ritualizált sorozás és az októberi bevonulás szokásainak utánzása meghatározza az 1914-es bevonulásokat és a civil lakosságnak arra való reakcióját is. 1914-ben a felsőbb osztályok asszonyai talán inkább kiveszik részüket a búcsúztatásban és a katonák vendéglátásában, mint békeidőben. Ez különben tudatosan történik meg a jótékonysági akcióknál is. (Lásd Szabó Dániel, *A nemzeti áldozatkészség szobra: Avagy fából vaskatona*, Budapesti Negyed, 1994/1, 59–84.) A csoportos bevonulás és ennek „mulatós" oldala még fennmaradt egyes erdélyi közösségekben egészen a huszadik század harmadik harmadáig. (Lásd Takács András, *Military registration at Szék: An analysis of a rite of passage*, Acta Ethnographica Hungarica, 1996/1–4, 261–275.)

még, mint említettem, búcsúztatják „házi" ezredeiket, majd az uralkodó születésnapja az, ami egyházi és világi szertartásokkal fel-, illetve kihívja a lakosságot az utcára.

Nincs győzelmi mozgósítás, gyakorlatilag megszűnik a látványos „lelkesedés", a háborúhoz való viszony tömeges kimutatása. Igaz, maradnak olyan tevékenységek, amelyek a be nem vonult társadalom háborúban való részvételét mutatják. Mindenekelőtt a jótékonysági akciók, a bevonultak családjainak segítése stb. Ilyen egyszerre jótékony és valamilyen módon a háborút támogató akciók a fővárosi, majd később a vidéki színházak hazafias színdarab-bemutatói, amelyek egyúttal az egyébként állás és jövedelem nélkül maradt színészek támogatását is szolgálják.[20] Ennek ellenére megállapítható, hogy más a gyakorlat, mint akár Bécsben, akár Berlinben, ahol augusztus közepétől gyakrabban éljenzik a „magyar" katonák teljesítményét, mint Budapesten.

Ha megvizsgáljuk a tüntetők spontán vagy kevésbé spontán jelszavait, azt látjuk, hogy egyrészt szerepelnek bennük a „szerb királygyilkosok", „szerb orgyilkosok" „vesszen Szerbia" stb. kifejezések, azaz az ellenség megnevezése és szidalmazása.[21] A saját közösség meghatározása már bonyolultabb. Mindenképpen szerepel az „Éljen I. Ferenc József!" és „Éljen a király!" kifejezés, mint ahogy az „Éljen a hadsereg!" és az „Éljen a haza!"

Miként oldja meg a jelszó azt a problémát, hogy Magyarország nem önálló, hanem az Osztrák–Magyar Monarchia részállama? Erre alkalmas az uralkodó éltetése és a haza különállóságának hangsúlyozása, amelyek a Kossuth-nóta parafrázisában a „Ferenc József azt üzente!" kezdetű dalban találkoznak. Mindez a háború[22] miatt kiegészülve a magyarok által „politikailag" nem túlzottan szeretett hadsereg éltetésével azt mutatja, hogy alapvetően – noha kicsit „magyarítva" – a birodalommal való azonosulás jelenik meg. Kérdés, hogy a háborús lelkesedésben valóban a Jászi által is említett nacionalizmusnak vagy a birodalmi tudat késői, mint említettem, kissé átalakított megerősödésének van-e szerepe. Még érdekesebbé teszi mindezt magának Kossuthnak a neve, és az 1848–49-es szabadságharcra való utalás, amelyet a nagy ellenség, a cári Oroszország éppen az éltetett Ferenc József kérésére és szövetségeseként vert le.[23]

20 Szabó Dániel, *Magyarország nem volt, hanem lesz: Háborús lelkesedés a populáris színielőadások tükrében = Az első világháború*, i. m., 727–739.

21 A királygyilkos kifejezés valószínűleg azért szerepel, mert a trónörökösgyilkos kissé bonyolult lenne, s nem az 1903-as belgrádi merényletre való utalásként. Igaz máskor a „Bosszú a trónörökös-párért!" forma szerepel.

22 „Éljen a háború!" jelszó a leggyakoribb és a legmegdöbbentőbb ezekben a napokban.

23 Abszolút jogosan mondhatta Márki Sándor történész 1915. augusztus 18-án Kolozsváron Ferenc József születésnapján a „Kárpátok őre" jótékonysági szögekkel kiverendő faszobor leleplezésekor: „Nem hatvanhat, de még másfél esztendővel ezelőtt sem hitte volna senki, hogy a ceglédi nótába, melynél jobban csak a Rákóczi gyújthat, Kossuth neve helyébe a Ferenc Józsefé kerüljön." (*Nép és Király!* Márki Sándor ünnepi beszéde, Kolozsvár, 1915.)

A felvonulások alatt keverednek a különböző dalok, amelyekre a közönség vonul, egyedül vagy valamilyen zenekar kíséretében énekel. Többször és több helyen éneklik a magyar *Himnuszt*, játsszák a *Rákóczi-indulót*, a *Prinz Eugént*, amelynek szövegében Belgrád elfoglalása is benne van.[24] Szerepel a *Radetzky-induló*, a *Klapka-induló*, a *Wacht am Rhein* és az újságok szerint a *Kossuth-nóta*, már Ferenc Józsefes szöveggel.

A magyar történelemnek a világháborúba való belekeverése, ami a Kossuth-nótán kívül a már említett 1914-es színdarabokban is igen gyakori, ha hatott is, csak rövid ideig hathatott, amíg a hazához (legyen az Magyarország vagy az egész Monarchia) és az uralkodóhoz való hűség, az állampolgári fegyelem továbbra is megmaradt. Akkor is, amikor már senki sem hitt, sem itt, sem más országokban a „mire lehullanak a levelek" vagy a „karácsonyra hazatérünk" jelszavakban. Ez utóbbiak pár napig segíthettek a lelkesedés illúzióját kelteni a városi utcákon vonuló emberekben, fiatalokban és öregekben egyaránt. Hangsúlyozni kell, hogy a tüntetők többsége a fényképek alapján fiatal volt; olyan fiatalok, akiknek még nem kellett elmenniük, vagy akik egy jó kis „férfias" kirándulásra vágytak. Azokban a városokban, ahol főiskola vagy felsőbb középiskola volt, a háborút támogató tüntetések gyorsabban szerveződtek meg, és szinte mindig a tanulók, hallgatók kezdeményezésére. Nagykanizsán (Zala megyében) július 28-ról 29-re virradó éjjel szerveztek ilyen tüntetést, amelyen a *Kossuth-nótát* énekelték, 1848 meghatározó versét, a *Nemzeti dalt* szavalták. A helyi lap, a Zalai Közlöny meg is jegyezte:

> „Dicséretes, hogy ifjaink ily lelkes hazafiak. Azonban sajnos, hogy azok, kik idősebbeknek mondják magukat, kacagtak, nevettek. Sőt a legsajnosabb az, hogy vannak olyanok is, akik mikor nemzeti imádságunkat hallják, azt a tiszteletet is elfelejtik, hogy olyankor fel szoktak állani, vagy a kalapot le szokták emelni, Ezek azok, akik felnőtteknek tartják magukat. Az ilyeneket nyomban le kellene ütni, mint a veszett kutyákat."[25]

A cikk erősen túloz, mikor azt állítja, hogy a „felnőttek" távol tartják magukat a tüntetésektől, de a tendenciát jól jelzi.

A tüntetésekhez komolyan hozzájárultak a társadalmi tekintélyek. Nemcsak az uralkodó, hanem a politikai és társadalmi élet elitje is kivette a részét az „ünnepélyességből". Nem lehet véletlen, hogy a fővárosban a menetek szinte mindig érintették a Habsburgok lakóhelyei mellett (a várban József főherceget és az új trónörököst üdvözölte a tömeg) a laktanyákat és nem utolsósorban az arisztokrata Nemzeti Kaszinót, valamint a dzsentrinek nevezett Országos Kaszinó épületét, ahonnan szép szónoklatokat és bátorítást nyerhettek.

24 Az már csak ironikus, hogy itt a szerb fővárosnak a várható szövetségestől, a törököktől való elfoglalásáról volt szó.

25 Zalai Közlöny, 1914. július 30., 3.

Vidéken mindenekelőtt a helyi közigazgatás vezetői és a helyi helyőrség parancsnokai alkották azt a tekintélyt, akik előtt a hűségesküvel felérő tüntetést megtartották. Itt a katonazenekarok nem játszottak szerepet, a vendéglátóhelyek zenekarai szolgáltatták a zenét a katonás és hazafias dalok énekléséhez.

Mint már említettem, Magyarországon is elsősorban a középosztálybeliek vettek részt a tüntető menetekben. Az újságok nemigen írtak más városi társadalmi csoportokról, bár a Pesti Hirlap július 27-i, *A tüntető Budapest* című összeállításában szerepel *Éjszaka a kültelkeken* címmel egy rövidke írás:

> „Mozgalmas volt az élet az Angyalföldön, ami ugyan szokatlannak nem mondható, sőt első látszatra a kép sem igen különbözött a rendestől, mivel hát itt szombaton és vasárnap éjszaka mindig eleven a forgalom, de azért észre lehetett venni a rendkívüli események hatását. Mindenütt szó esett a háborúról, a polgárság, amelynek zömét a gyárkolóniák munkássága teszi, hangos csoportokban vitatta meg a várható fejleményeket."

A jelentős ipari üzemekkel rendelkező Győrről írott fővárosi beszámolóban a következő olvasható: „A nép ezután katonazenével bejárta a várost, éltette a királyt és a hadsereget. A tömegben egyszerű munkások mellett a legelőkelőbb közönség volt látható."[26] Lehet, hogy a hírnek ezt a részét a fővárosi újságíró fantáziájának köszönhetjük. A legfurcsább és a közfelfogástól leginkább eltérő hírt a szociáldemokrata Népszavában olvashatjuk. A július 25-ről szóló beszámoló szerint a tüntetések során

> „Az est folyamán egy nagyobb tömeg a *Népszava* szerkesztősége elé vonult, ahol hangos tüntetést rendeztek a háború és – a *Népszava* mellett. A tömegből fölváltva hangzott a kiáltás:
> – *Éljen a Népszava!*
> – *Éljen a háború!*
> – *Halljuk a Népszavát!*
> A Népszava házának egyik ablakából erre kihajolt egy elvtársunk és a következőket harsogta le a tömeghez:
> – *A Népszavától egyetlen kívánság hangozhatik csak el és ez az, hogy éljen a világbéke!*
> A tüntetők erre elcsöndesedtek." [27]

Maga a lap sem említi, hogy kik alkották ezt a csoportot. Az elcsöndesedésből feltételezhetjük, hogy olyanok, akik számára a Szociáldemokrata Párt és lapja fontos volt, és olyanok, akiket egy pillanatra elkapott a tömeghangulat.

26 A Nap, 1914. július 30., 4.
27 Népszava, 1914. július 27., 4.

Felmerülhet a kérdés, hogy az ismertetett és talán elemzett magatartásban mennyire van szerepe annak, amit „felfegyverzett nemzet"-nek vagy „felfegyverzett nép"-nek neveznek. Több történeti munka próbálta meg elvégezni a kötelező katonai szolgálat által mindenkit felfegyverző Németország és Franciaország összehasonlítását az önkéntes hadsereggel rendelkező angolszász modellel. Alan Forrest a francia forradalomig vezeti vissza a francia katonai imázst, amelyet a mindenki által átélt katonaság, valamint az államnak és a társadalomnak a hadsereggel kapcsolatos rituáléi, ünnepségei határoznak meg. Mindezt a francia republikánus gondolkodásba építi be, sok szempontból a katonaság nem pusztán a „rites of passage" meghatározó eseménye, de a „citizen"-né válás kitüntető pillanata is. Egy ilyen felfogásban a hadsereg tagjaiként mindig – háborúban kiemelten – azokat az értékeket tekintheti a hadsereghez tartozó vagy azt segítő a sajátjának, amelyek az ország vagy nemzet múltjának meghatározói.[28] A német és a francia hadsereg rítusait hasonlítja össze, és sok szempontból azonosítja Jakob Vogel munkája, amelynek érdekessége leginkább a különböző elvű, pontosabban ideológiájú államok és hadseregek hasonlóságának hangsúlyozása.[29] Magyarországon elvben meglenne a forradalmi hagyomány a (honvéd)hadsereg 1848–49-es harci formáira való ideológiai építéssel. Egy ilyen ideológia él is a magyar „hitvilágban". Ugyanakkor azt a hadsereget, amelynek a férfiak tagjai lesznek, és amelynek a háború elejétől fogva honvédő funkciót tulajdonítanak, sem ideológiai, sem érzelmi szempontból nem tekinthetik „sajátnak". A közös k.u.k. hadsereg egyfolytában a nemzeti kritika tárgya 1867 óta. Csak az uralkodó, akit itt és ekkor a közjogi helyzetnek megfelelően mindenki királynak (természetesen magyar királynak) nevez, foghatja össze a nemzetet és a hadsereget, az esetleges követés ezért az uralkodói tekintélyelvhez, nem pedig a társadalmi vagy nemzeti pozitív önképhez kapcsolódik.

A július utolsó napján és augusztus első napjaiban tartott tüntetések esetében már a sajtó is megnevezi a szervezőket, a különböző ifjúsági egyesületeket vagy a fővárosi sportegyesületeket. Ha tehát feltételezzük esetleg, hogy az első nap vagy az első néhány nap tüntetései a lelkesedés és a spontán népünnepély megnyilvánulásai voltak, ezekről ezt már nem lehet feltételezni sem. Az energia elfogyott, az emberek visszatértek a nem mindennapi háborús hétköznapokhoz.

28 Alan Forrest, *The Legacy of the French Revolutionary Wars: The Nation-in-Arms in French Republican Memory*, Cambridge – New York – Melbourne, Cambridge University Press, 2009.
29 Jakob Vogel, *Nationen in Gleichschritt der Kult der „Nation in Waffen" in Deutschland und Frankreich: 1871–1914*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1997. Wolfgang Kruse recenziójában éppen a különbözőségek szerepének kiemelését hiányolja a munkából, s ugyanakkor a militarizmus jelenlétének hasonlóságát elfogadja, de nem tekinti még különböző tartalmakkal, hagyományokkal sem azonosnak. (Social History, 2000/1, 111–113.)

Solt Róbert

FERENC JÓZSEF AZT ÜZENTE

A pesti operett és a „Nagy Háború"

A budapesti Király Színházban az első világháború kitörése utáni időszakban, 1914 késő nyarától az év végéig négy, a háború által inspirált zenés színházi ősbemutató került színpadra. Közülük a címben foglalt, elsőként bemutatott darab, szövegkönyvét vizsgálom elsősorban szorosabban vett szakterületem, az operett műfajtörténetének és dramaturgiájának szempontjából.[1] Az egyszerűség kedvéért ezeket a darabokat – amelyek eredeti műfaji meghatározása „látványos játék",[2] „alkalmi színmű zenével",[3] illetve „énekes vígjáték",[4] csak az egyiket definiálták szerzőik operettként[5] – most mind operettnek nevezem. De nem csupán az egyszerűsítés ösztönöz erre. Felhatalmaz az is, hogy ezek a művek hol kerültek színre: a Király Színház – melyről a későbbiekben még kicsit részletesebben szót ejtek – par excellence operettszínház volt, és amennyiben belehelyezkedünk az egykorú befogadói pozícióba (ami előadásom tárgyának megközelítésében egyik szempontom), akkor nagy bizonysággal kijelenthetjük, hogy a Király Színház nézői 1914-ben ezeket a darabokat operettként értelmezték, olvasták. És erre nem csupán a genius loci, a „hely szelleme" késztette őket, ahogy azt igyekszem majd kimutatni. A dramaturgiai, illetve operett-műfajtörténeti elemzésen túl, melyben azt vizsgálom, hogy miként tudta ez a populáris színházi műfaj a hagyományos szüzsét, narratívát és szereptípusokat felhasználni egy konkrét és aktuális társadalmi-politikai cél megfogalmazására-elérésére, előadásomnak az is célja, hogy bemutassam: ez a tartalom miként illeszkedett a – Jacky Bratton terminológiájával élve – „tiszta szórakozás színházának"[6] keretei közé, illetve miként alakította a tartalom, az „üzenet" a műfajtörténeti hagyományt. Lehetséges, hogy létezett már – jóval a szocialista realista zenés művek keletkezése előtt – elsősorban politikai-ideológiai célokra használt operett, illetve látványos zenés színház? És ha igen, akkor milyen volt, és miképp viszonyult a műfaji tradíciókhoz?

---

1 Előadásom a készülő doktori disszertációmhoz folytatott kutatás gyakorlati részéhez kapcsolódik.

2 Pásztor Árpád, *Ferenc József azt üzente,* OSZK Színháztörténeti Tár: MM 513. Bemutató: 1914. augusztus 25.

3 Márkus László, *Varsótól az Adriáig,* OSZK Színháztörténeti Tár: MM 939. Bemutató: 1914. szeptember 15.

4 Vágó Géza, *Nagy dolog a háború,* OSZK Színháztörténeti Tár: MM 376. Bemutató: 1914. szeptember 26.

5 Kardos Andor, *Vilmos huszárok,* OSZK Színháztörténeti Tár: MM 485. Bemutató: 1914. november 13.

6 „*theatre of pure diversion*" (Jacky Bratton, *New Readings in Theatre History,* Cambridge, Cambridge University Press, 2003, 8.).

Minek tekinthetjük ezeket a történelmi alkalom és helyzet szülte darabokat, és mit olvashatunk ki belőlük ma? Többek között ezekre a kérdésekre is igyekszem választ adni.

A Király Színházat méltán tarthatjuk a magyar operettirodalom legfontosabb helyszínének. A Somossy Orfeum – korábban Édenszínház, illetve Rémi mulató[7] – lerobbant épületét 1903-ban vásárolta meg Beöthy László, Márkus Géza tervei szerint felújították, és még abban az évben, 1903. november 6-án meg is nyílt a Király utca 71. szám alatt Budapest új, hetedik színháza. A nézőtéren 1251-en fértek el.[8] A nyitódarab programadónak is tekinthető: Huszka Jenő és Martos Ferenc *Aranyvirág* című operettjének ősbemutatójára került sor az ünnepi estén. A magyar színháztörténet gyakorta ezt a dátumot tartja a „magyar operett" kezdetének. A siker nem jött egy csapásra, ezt az is jelzi, hogy az első évadban tizenkét darabot kellett bemutatniuk, vagyis egyetlen mű sem tudott tartósan és rentábilisan színen maradni, hiszen a színház természetesen, mint magánvállalkozás, üzletszerűen működött. És hogy ezt a működést mennyire komolyan vették – és mennyire komolyan kell vennünk nekünk is –, azt rendkívül jól szemlélteti egy kis könyv, amelyre kutatásaim során bukkantam.

A színház megnyitásának évében adták ki ezt a kisalakú, 43 oldalas könyvecskét *A budapesti Király-színház törvényei*[9] címmel, amely 218 pontban olyasfajta aprólékossággal, körültekintéssel és szigorral rendszabályozta az erős irányítást gyakorta megkívánó színházi működést, amelyre tudtommal a mai gyakorlatban nincs is példa. Alaptörvényében kijelenti, hogy „a budapesti Király-színház minden tagja, a ki az igazgatótól szóbeli vagy írott szerződés szerint fizetést hoz, ha szerződésében erről külön említés nincs is téve, e törvényeknek föltétlen engedelmességgel tartozik". Ez a könyvecske – mai kifejezéssel élve talán kollektív munkáltatói szerződés vagy annak egy speciális változata, ahol a munkavállalók kötelezettségeit rögzítik, és azok megszegését szankcionálják – fontos dokumentuma a korabeli színházi működésnek; igen alapos képet alkothatunk ennek alapján a századfordulós Budapest (színházi) társadalmának viszonyairól és egy magánszínház működéséről. Csupán néhány pontját említve: minden fizetést megelőző napon „rendes törvénylátást" tartottak a „vádlókönyvben foglalt vádak fölött", a színház tagjai felett kétfokú bíróság ítélt a törvénykönyv szellemében, az igazgató vagy megbízottja elnöklete alatt. A színház minden tagjának joga volt tagtársát vagy elöljáróit vádolni, hivatalos vádlók az igazgató, rendezők, karmesterek, ügyelők, súgók és a „segédszemélyzet elöljárói" voltak. A törvénykönyv szabályozza az általános magaviseletet – benne többek között azt, hogy a pá-

7 Koch Lajos, *A budapesti Király Színház műsora*, Bp., Színháztudományi és Filmtudományi Intézet, Országos Színháztörténeti Múzeum, 1958 (Színháztörténeti Füzetek, 21), 3.

8 *Magyar Színháztörténet; 1873–1920*, főszerk. Székely György, szerk. Gajdó Tamás, Bp., Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001, II., 607.

9 *A budapesti Király-színház törvényei*, Bp., 1903, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Központi Könyvtár, Budapest Gyűjtemény: B 792/253.

lyatárs szóval való megsértése is 5–50%-os fizetéselvonással büntethető, az igazgató, az intézet, az elöljárók vagy tagok idegenek és tagtársak előtti „kisebbítése", a tekintélyük, jó hírük csorbítása szintén félhavi díjig, sőt, az igazgató által e vádpontban bűnösnek talált személy a színházi bíróság közbeiktatása nélkül el is bocsátható. Büntették azt a tagot is, aki „mértéktelen mulatozás, erkölcstelen kicsapongás következtében kötelességének teljesítésére képtelen" lett: az illető fizetését veszítette a „betegség" idejére, azonkívül az okozott kárhoz képest félhavi díjig volt büntethető, sőt el is lehetett bocsátani. Szabályozva volt az is, hogy a színész hol lakhat – kizárólag az akkori Budapest közigazgatási határain belül, sőt, az igazgató engedélye nélkül el sem hagyhatta a fővárost. A dohányzás a színház teljes épületében tilos volt, ezt különösen manapság érdekes olvasni, amikor azt gondoljuk, soha nem látott és tolerálhatatlan szigor köszöntött be a közelmúltban e téren. A Király Színház személyzete a törvénykönyv szerint köteles volt „a szükséghez képest" minden tíz napban egy új darabot betanulni és eljátszani. Ahogy láttuk, az első évadban erre gyakran sor is kerülhetett.

Mindezt annak illusztrálására is említettem, hogy plasztikusabban, megfoghatóbban lássuk ezt a profitorientált színházi nagyüzemet, amely talán a legtöbb, később a hazai színpadokon állandó repertoárdarabbá vált, kanonizálódott magyar operett ősbemutatójának adott otthont. Csak felsorolásszerűen: itt került színre először Huszka több más műve mellett a *Bob herceg* és a *Gül Baba*, Jacobi Viktortól a *Leányvásár* és a *Szibill*, valamint Szirmai *Mágnás Miskája*, de itt volt a világpremierje Lehár Ferenc *Pacsirta* című operettjének is (és ez volt az egyetlen Lehár-világpremier, amelyre Budapesten került sor). Lehár és Kálmán magyarországi premierjeit is általában itt tartották (vagy ide hozták át a darabokat a Magyar Színházban tartott bemutató után, mint például a *Víg özvegy*et). És mindenekelőtt – legalábbis időben, ugyanis ezt már a második évadban, 1904 novemberében bemutatták – Kacsóh–Bakonyi–Heltai *János vitézét* is a Király Színház közönsége láthatta először (összesen 689-szer[10] játszották). Így talán nem tűnik nagy túlzásnak vagy ferdítésnek, hogy előadásom címében nem a Király Színházat, hanem a pesti operettet említettem, hiszen nézetem szerint a kettő közé gyakorlatilag egyenlőségjelet tehetünk, legalábbis az első világháború kitörésének idején. Különösen izgalmas és tanulságos lehet tehát megvizsgálni, hogy egy ilyen – ahogyan a hivatalos szöveg megfogalmazta – „intézet", amelyben szigorú szabályozás szerint és elképesztő sikereredményekkel folyik a profit- és tömegkultúra-termelés, miképpen tudott hozzászólni a maga eszközeivel a háborús helyzethez, hogyan tudta mozgósítani eszközrendszerét egy merőben új – és valljuk be, az operettől, illetve a „tiszta szórakozás színházától" igen távol eső – cél érdekében, hogyan hasznosította a műfaj dramaturgiáját és hatásmechanizmusát, hogyan szólította meg nézőit, és milyen „üzenetet" közvetített feléjük.

10 Koch, i. m., 4.

A „Nagy Háború" alig tört ki, egy hónap sem telt el, és a budapesti színházi szórakoztatóipar zászlóshajója, a Király Színház is „beszállt a háborúba": 1914. augusztus 25-én mutatták be az előadásom címéül is választott színpadi játékot. A *Ferenc József azt üzente* a szerző, Pásztor Árpád meghatározása szerint „látványos játék a mai időkből hat képben". Pásztor Árpád neve leginkább ma már arról lehet – felteszem, így sem túl sokak előtt – ismert, hogy Molnár Ferenc gyerekkori jó barátja volt, akiről Molnár *A Pál utcai fiúk*ban szereplő Pásztorok egyikét is mintázta (a nagyobbikat – atletizált és kiváló futó volt). Egyéb érdemei is voltak – *Muzi* című ifjúsági regényét pár éve újra kiadták,[11] részben azt is Molnár, illetve *A Pál utcai fiúk* okán –, többeknek úgy lehet ismerős, mint a huszadik század első harmadának magyar „utazó riportere": Varsótól kezdve Szentpétervároon és Moszkván keresztül Szibériáig és még tovább eljutott – kis érdekesség, hogy Tolsztojjal is találkozott[12] Jasznaja Poljanában, és interjút is készített vele –, hónapokon keresztül élt Tokióban, ahol éppúgy tanulmányozta az éjszakai életet, mint a börtönöket. Utána Amerikába ment, élt indiánok között is, és keresztül-kasul utazta az Egyesült Államokat. Ám még mielőtt mindezt megtette volna, már huszonegy esztendősen, 1898-ban bemutatták egy darabját a Népszínházban, és a színpadi írással később sem hagyott fel: írt színművet, kabarédalokat és jeleneteket, valamint operettlibrettót, természetesen a Király Színház számára is, rögtön az első évadban. Az „intézet" negyedik premierjének, a Konti József zenéjével bemutatott *Fecskék*[13] című operettnek a librettóját is ő írta, a most tárgyalt mű premierjéig pedig további öt[14] Király színházi bemutató szövegének volt a (néha társ)szerzője, egy operettnek pedig fordítója[15] – a műfajban (és a színházban is) tehát igen otthonos volt.

A hat részre tagolt – és a darabból kiolvashatóan is igen gyorsan íródott – mű meglehetősen laza szerkezetű. Az első kép egy vízió, amely a darab egészének cselekményéhez nem kapcsolódik – de ezt a mondatomat máris pontosítanom kell. Egységes cselekmény valójában nem lelhető fel a darabban, ahogy nincsenek a mű egészében megtalálható szereplők sem: a hazafias érzelmek felébresztése, a mozgósítás, az ideológia fűzi össze a részeket. A nyitó jelenet egy tanyán játszódik a segesvári síkon. Kint tombol a szélvihar, amikor belép egy '48-as honvéd a középkorú parasztházaspárhoz. Valójában egy jelenés, aki „Bem apó lovának patkónyomát" és „Petőfi szavának a zúgását" keresi itt a segesvári síkon, „ahol kilobbant a magyar szabadság". Közben villámlik

11 PÁSZTOR Árpád, *Muzi: A múzeumkerti fiúk*, Bp., Móra, 2008.

12 *Zsidó Lexikon*, szerk. ÚJVÁRI Péter, Bp., 1929, 685.

13 KOCH, i. m., 9.

14 *Bolygó görög*, zene: BUTTYKAY Ákos, bemutató: 1905. október 19.; *Rákóczi*, zene: KACSÓH Pongrác, bemutató: 1906. november 20.; *A harang*, zene: BUTTYKAY Ákos és Kacsóh Pongrác, bemutató: 1907. február 1.; *A nagymama*, zene: MÁDER Rezső, bemutató: 1908. november 23.; *Tilos a csók*, zene: VINCZE Zsigmond, bemutató: 1909. október 8.

15 Reginald DE KOVEN, Harry B. SMITH, *Robin Hood*, operett három felvonásban, ford. PÁSZTOR Árpád. Bemutató: 1904. október 29.

és mennydörög, a házigazda kozmikussá növeszti '48 már megidézett hőseit: „ezt a szikrát Bem paripájának acélpatkója vágta, ezt a dalt Petőfi dörögte", mondja, majd apokaliptikus képet fest – a határban megreped a föld, és csontokat dob ki. „Alighanem sorakozóra fújhatnak odaát." A '48-as honvédek feltámadnak, hiszen „odaát nagy Muszkaországban háborúra készülnek ellenünk". A '48-as reménykedni kezd, hogy „újra magyar lehet a magyar". Messziről felhangzik a *Kossuth-nóta* és a *Himnusz*. Az öreg honvéd megfiatalodik, ahogy előtte áll ismét a feladat, hogy „a gonoszság útjába álljon és elgázolja azt", hiszen „a gonoszság elindult, hogy eltiporja az igazságot". Úgy érzi, mintha ezer éve élne, mintha Árpáddal Vereckén jött volna át, mintha Botonddal együtt döngette volna Konstantinápoly kapuját. Volt „Thököly hajdúja, Rákóczi kuruca, Bem apó tüzére és most Ferenc Jóska katonája". A harcban, a hazáért való harcban egyesül és egyenlővé lesz mindenki („Minden harcoló magyar a testvérem, minden magyar szülő a szülőm... Most, hogy meg kell halni a hazáért: egyek lettünk. Nincs úr, nincs paraszt, nincs gazdag, nincs szegény! Csak egy van: a haza!"). A parasztasszony dalolva várja vissza „fiát", aki a „Princ Eugén indulóra" megy el, a férfitól pedig úgy búcsúzik a megfiatalodott '48-as, mint az apjától.

Ez az első kép tehát rögtön egy történelmi kontextusba helyezi azokat az aktuális eseményeket, amelyek – mint majd látjuk – a későbbiekben megjelennek a színen, illetve éppen zajlanak a mindennapi valóságban, a Király Színház előtt az utcán, és amelyek ott vannak a „látványos játékot" néző publikum tudatában. Különösen érdekes, ahogy a nemzettudat meghatározó eseményeit felsorakoztatja egészen a honfoglalásig visszamenően, és olyan összefüggésrendszert teremt, amelyben az éppen kitört háború szabadságharcként értelmeződik. Mindehhez pedig – mondhatnám, hogy természetesen, de mindenesetre következetesen – olyan „vendégzenéket" használ fel, amelyek szintén alapvetően fontosak a közös nemzeti identitás megképzésében. Totális politikai-ideológiai plakátszínház, amelyről azt mondhatnánk, csak sejthetjük, hogy az addig szórakoztató színházi tömegkultúrát, vagyis túlnyomórészt operettet fogyasztó befogadó miként olvasta, de ha csak a Király Színház bombasikerére, a *János vitéz*re utalunk, akkor be kell látnunk, hogy a hazafias érzelmek felébresztése, az arra való apellálás, a nemzeti öntudat ápolása nem volt teljesen idegen a zenés szórakoztató színháztól, sőt éppenséggel fontos része volt e legzajosabb és legkitartóbb sikernek.

A második kép az utcán játszódik. A tömeg a háborút éljenzi, a királyt élteti, Szerbia és a „szerb királygyilkosok" vesztét követeli. A rikkancs Az Est című újságot reklámozza („Szerbia nem teljesíti a monarchia feltételeit"), a *Rákóczi-indulót* énekelik, és a mozgósításról plakátoznak. Munkás búcsúzik a feleségétől: „olyan időket élünk, hogy most első a haza", mondja neki, és csak azután jön a család. (Zenekar: *Fel-fel vitézek a csatára*; *Radetzky-induló*; *Huszár vagyok, édes rózsám*; *Klapka-induló*.) A munkást befogadja a katonák közössége, a tisztek. Indul is a flottájuk mindjárt Belgrádba, „a dicsőség és gazdagság útjára". A munkás fellelkesülve megy, mert „ez nem háború, ez

születés, az új, igaz Magyarország megszületése". Kisfia sajnálja, hogy még gyerek, úgy szeretne katona lenni. A munkás-apa egy szépséges jövő képét festi a fiú elé, aki, majd ha megnő, „egy boldog, szabad, nagy Magyarország polgára lesz", és „csodálatos történeteket hall majd egy dalról, ami egykor a szabadság első születésnapján úgy kezdődött, hogy: Kossuth Lajos... és a szabadság második születésnapján lett belőle *Ferenc Jóska azt üzente...*"

Az első jelenet történelmi víziója, a nemzeti identitás megképzése, az aktuális események kontextusának megteremtése után tehát rögtön megérkezünk a valóságba, a pesti utcára, ahol a rikkancs Az Estet árulja. Ilyen jelenetekben a néző is részt vehetett a saját életében, azonosulása e kép főszereplőjével, a munkással tehát minden áttétel nélkül nyilvánvalóan megtörtént. Úgy tekinthetett a színpadi alakra, mint saját maga mására – és úgy látta magát az operettszínpadon, mint lelkes szabadsághőst, Thököly, Rákóczi és Bem apó kései és méltó utódát, aki nem is háborúba megy, hanem az „új, igaz Magyarország" megszületésénél fog bábáskodni, és mindezt a gyermekéért teszi, hogy ő majd egy „boldog, szabad, nagy Magyarország" polgára lehessen. Tehát a nagy történelmi szerep felvállalására nemcsak a dicsőség, hanem a teljesen hétköznapi, könnyen átélhető érzelmi motiváció is sarkallja. Ez a jelenet nyíltan agitatív tartalmával és a „boldog, szebb jövő" hangsúlyozásával – amiért persze harcolni kell még, csak éppen itt nem osztályharcról van szó –, szereplőnk oldalán a gyermekével akár egy keményvonalas szocialista realista zenés játékban is megállná a helyét. Úgy tűnik, ez a darab is azt a közhelyszerű tételt bizonyítja, hogy ezt a háborút valóban operettként képzelték el – vagy legalábbis, hogy ilyen sommás megállapításig ne menjünk el, Pásztor Árpád és a Király Színház egészen biztosan operettként képzelte el. Operett viszont nincsen szerelmi szál nélkül, juthatott ezen a ponton szerzőnk eszébe, ezért sietett azt is beleszőni látványos játékába.

A harmadik kép egy magyar kisvárosban játszódik. Virágos nyár van, a helyszín kertes, verandás ház. Hajnalodik, cigányzene szól: Kovács Gyuri nótával búcsúzik Magyarországtól és szerelmétől, Micitől. Kádár Pista, az ügyvéd is megy a háborúba, neki is tetszik Mici. A lány korábban észre sem vette a férfit, amíg csak egyszerű ügyvéd volt, de most, hogy katona lett, már másképp tekint rá. Pista szerelmet vall, Mici pedig megcsókolja őt is, mert „ebben a nagy pillanatban mindkettőjük egyformán drága neki". Megcsókolna minden harcba induló magyar katonát. (Az apja is helyesli, hogy mindkét férfinek adott csókot.) Az anyák szeretete és a nők szerelme lesz az, ami megvédi majd a katonákat az ellenség golyójától, így „édes lesz a harc". És majd ha győztesen visszatértek, akkor meglátja, ki lesz a férje.

Ebben a jelenetben kezdődik tehát a szorosabb értelemben vett operett az agitációs propaganda célú zenés játékon belül. Amint látjuk, a klasszikus operettdramaturgia szerint a primadonnának ketten is „csapják a szelet". Az eddig reménytelenül szerelmes Pistának pedig igencsak kapóra jön a bevonulás: Mici egy szabályos polgáremberben, aki korábban volt az udvarlója, nem látta meg azt a férfiideált, akire vágyott. A háború tehát még vonzóbbá válik a férfi

nézők, a potenciális hadba vonulók számára – aki eddig nem volt elég sikeres a nők körében, nem volt elég megnyerően férfias a kiszemeltje számára, annak a háború mint kiváló lehetőség tűnik fel. Egyúttal a női nézők számára is ki van jelölve az életszerep: nyugodtan, sőt büszkén és boldogan engedhetik el a férfiakat, mert a háború operettként való elképzelése szerint szeretetükszerelmük megvédi majd őket a küzdelemben, a katonák számára ettől egyenesen „édes lesz a harc" – a háború ugyanakkor a női szemszögből afféle „férfierő-mérő" játékként is értelmeződik. Mint valami bátorságpróba, akadályverseny, amit a férfiaknak teljesíteniük kell, hogy méltók legyenek a nőhöz, aki aztán – mint egy igazi primadonna – majd választ a feladatot abszolváló két győztesen visszatért közül.

Mint említettem, Pásztor Árpád kabarédalokat is írt; ezt a tudását ebben a darabban is megcsillogtatja. A harmadik és a negyedik kép között a függöny leereszkedik, előtte két baka kuplét ad elő – *Das ist der Krieg* a címe –, amely, ahogy a kuplé megkívánja, gúnyosan idézőjelbe teszi a nagy hazafiságot, a háború iránti lelkesedést. A gyakorlott színházi szerző, jól ismervén a közönséget, alighanem érezte, hogy oldani kell azt a komoly hangvételt, amely eddig jellemezte a darabot: a Király Színház operetten szocializálódott befogadói számára valamifajta humort is kell nyújtani, és miután táncoskomikus nem szerepel a műben, ezt a dalbetétet illesztette a műbe, mintegy saját darabjának témáján és célján gúnyolódva, miközben valószínűleg saját maga sem tudta, hogy a nézők ilyen kizökkentésével – amely akár klasszikus elidegenítő effektusnak is nevezhető – milyen modern teátrális gesztust használ.

A negyedik kép az orosz–osztrák határon játszódik, Gyuri és Pista is Micinek ír levelet, a jelenet nagyon kedélyes, borozgatnak és énekelnek, majd egy segítséget kérő, gyönyörű fiatal lány rohan be hozzájuk, aki különös szláv akcentussal beszél – Pista megérzi, hogy kém. A szerb lányt – aki foglalkozása szerint színésznő Moszkvában – kivégzik. Az ötödik kép helyszíne Berlin, a császári palota, a vezérkari főnök telefonon beszámol Németország katonai sikereiről őfelsége szárnysegédjének: döntő győzelmet arattak a franciákon, valamint Brüsszel megadta magát a német csapatoknak – a példányban itt egy szerzői megjegyzés található a rendező számára: „A jelentés helyébe mindig a fontos napi hadi események teendők." Szerbellenes bakanótát énekelnek. A záró kép a fronton játszódik, a magyar csapatok rajtaütnek az oroszokon, Gyuri súlyosan megsebesül, de a német csapatok egyesülnek a magyarokkal. Megjelenik Mici, aki eljött két udvarlója után, sebesülteket ápolni – „mindenki úgy szolgálja a hazát, ahogy tudja". Gyuri haldoklik, de boldogan hal meg, Pistának meghagyja, hogy vegye el Micit, és ne búsuljanak, mert „ebből a háborúból, ebből a vérfürgetegből is csak új élet fakad... a mi kihullott vérünk megöntözi a hegyeket, síkokat, mindnyájan megfürdünk ebben a szent folyóban s egyesülünk a hazaszeretet egyetlen, örök hitében, és nagy lesz a magyar... megtalálják egymást a népek a határon túl; nem gyűlöli többé egyik a másikát; meghajlik tisztelettel előtte, de nem hajtja fejét soha

szolgaságba... erős, független, felvilágosult és magyar, csak magyar marad." Nemzeti zászlóval jön be mindenki a színpadra, és együtt éneklik a *Himnuszt*.

Ez a darab volt tehát a pesti szórakoztató színházi ipar legelső válasza az első világháború kitörésére, és ahogy előadásom elején említettem, 1914-ben még további három háborús tematikájú zenés mű ősbemutatója következett a Király Színház színpadán, amelyekben a propagandacélú politikai színház egyre okosabban és kifinomultabban használta a tiszta szórakozás színháza, az operett eszközrendszerét és hagyományát – mindegyik darab külön elemzésre érdemes. Munkámmal részint ebben az irányban haladok tovább, részint pedig a szocialista realista zenés művek esztétikájának tanulmányozása irányában.

Szabó Ferenc János

1914 HANGJAI[1]

Mit hallgattak 1914-ben azok, akiknek volt otthon gramofonjuk? Min nevettek, mire mulattak, milyen zenére szomorodtak el? Milyen hangzó lenyomatot hagyott az első világháború kitörése Magyarországon? Bár a századforduló magyar hanglemeztörténetének feldolgozása még csak kezdeti stádiumban jár, primer, illetve szekunder, néhány lemezcég esetében elsődleges, más esetekben másodlagos források – korabeli hanglemezszaklapok, hirdetések – segítségével megállapítható számos korai magyar hangfelvétel elkészültének ideje. Ezek alapján nemcsak választ kaphatunk a fenti kérdésekre, de az is kijelenthető, hogy az első világháború kitörése jelentősen befolyásolta a magyar hanglemeztörténetet: nemcsak elkészült hanglemezek, hanem bizonyos hiátusok is a háborúval magyarázhatók.

A tanulmányban tartalmi szempontból elemzem a jelenleg azonosítható magyar vonatkozású 1914-es lemezfelvételek repertoárját, majd néhány példával illusztrálva bemutatom az első világháború kitörésének egy adott médiumon keresztül a nagyvárosi tömegkultúrára gyakorolt hatását. Egy-egy lemezcég kiadványainak segítségével vizsgálom 1914 tavaszának, nyarának, illetve őszének magyar hanglemeztörténetét, valamint magukat a hanglemezeket. Azért is vagyok kénytelen mindössze három lemezcéggel foglalkozni, mert a téma – illetve általában véve a magyar hanglemeztörténet – feldolgozottsága minimálisnak mondható, nemcsak hogy szakirodalomról nem beszélhetünk, de a források felkutatása és feldolgozása – beleértve a datálást – is nehézségekbe ütközik. Bár létezik idegen nyelvű hanglemeztörténeti szakirodalmi példa,[2] a hazai szakirodalom a világháború és a hanglemeztörténet kapcsolatát csak sporadikusan tárgyalja.[3] A fentiekből következő megállapítás –

1 A tanulmány az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetben megrendezett „Emlékezés egy nyár-éjszakára..." című konferencián elhangzott előadás bővített változata. Köszönettel tartozom az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára és a Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára munkatársainak, a Pécsi Hangtár (Marton–Bajnai) Alapítvány lemezgyűjteményének, valamint Christian Zwarg diszkográfusnak a kutatás során nyújtott segítségükért. A szerző a tanulmány írása idején MTA posztdoktori ösztöndíjas, a „Lendület" 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport tagja, társkutatója az OTKA 108 306 számú kutatási projektnek.

2 Eric Charles Blake, *Wars, Dictators and the Gramophone. 1898–1945*, York, William Sessions Ltd., 2004; valamint *The First World War and its Consequences* = Pekka Gronow, Ilpo Saunio, *An International History of the Recording Industry*, ford. Christopher Moseley, London, New York, Cassell, 1998, 28–29.

3 Leginkább részletesen lásd Oldal Gábor, *Kis magyar gramofonológia 5.: Világválság és fellendülés*, Gramofon, 1997/7, 6–7.

mely szerint a világháború kettétörte a fellendülőben lévő magyar hanglemezipart – nagy vonalakban igaz, azonban a folyamat apróbb momentumainak vizsgálatára, a repertoár analízisére eddig nem történt kísérlet.

A hanglemezipar 1914-ben

1914-re az akkor nagyjából tizennyolc éves gramofonipar már valóban megérett a nagykorúságra: szinte teljesen nemzetközivé vált, hálózata majdnem az egész világot lefedte, és a gramofon a szórakoztatóipar általános eszköze lett.[4] Kialakult és megszilárdult a lemezpiacot uraló négy nemzetközi mamutcég: a The Gramophone Company, a Lindström AG, a Pathé és az amerikai Columbia Records.[5] Gyakorlatilag bármelyik földrészen szinte bármilyen lemezt meg lehetett vásárolni, függetlenül attól, hogy hol készült a rajta lévő hangfelvétel, milyen nemzetiségű az előadóművész, illetve hogy a lemezt mely ország piacára szánták. Az egyes nemzetközi cégek számos különböző országban tartottak fenn hivatalos képviseletet, ezeken keresztül szervezték a helyi hangfelvételeket, illetve forgalmazták kiadványaikat. Néhány országban önálló hanglemezcég is működött, ezek közé tartozott hazánk is: az említett angol, német, francia és amerikai cégek magyar lemezei mellett a közönség az Első Magyar Hanglemezgyár kiadványaiból is válogathatott.

Általában elmondható, hogy 1914-ben mind a nemzetközi, mind pedig a magyar hanglemezgyártás felívelőben volt. Az első budapesti gramofonlemez-felvételeket készítő The Gramophone Company 1904 óta önálló budapesti vezérképviseletet tartott fenn, a társaság 1905 óta minden évben készített hangfelvételeket Magyarországon.[6] A cég egyik utazó hangmérnöke és felvételvezetője, Franz Hampe 1914. évi utazása jól reprezentálja a világcég működését: Bécsen, Prágán és Drohobicson keresztül február–március fordulóján érkezett Budapestre, ahol csak néhány napot töltött.[7] Mindössze 35 felvételt készített 1914. február 27-én, 28-án, március 2-án és 3-án, ezután továbbutazott Bécsbe, majd egy olaszországi kitérő után Bécsen és Prágán keresztül Németországba ment, itt érte a világháború kitörése. 1914. augusztus 4-e után elakadtak a cég londoni központjának (Head Office) heti rendszerességgel küldött beszámolók,[8] de a hangfelvételek készítése nem állt le. A katonai

4 Blake, i. m., 16–17.

5 Az 1914 előtti nemzetközi hanglemeztörténetről lásd Gronow, Saunio, i. m., 8–35.

6 Az első budapesti hanglemez-felvételekről lásd Szabó Ferenc János, *At the very beginning: The first Hungarian operatic recordings on the Gramophon label between 1902 and 1905 = The Lindström Project 4*, eds. Pekka Gronow, Christiane Hofer, Wien, GHT, 2012, 51–60. A The Gramophone Company diszkográfiai adatait Alan Kelly CD-ROM-on publikált diszkográfiája alapján közlöm, a hivatkozáshoz a fájlnevet és az azon belüli oldalszámot adom meg. Alan Kelly, *The Gramophone Company Catalogue. 1898–1954.* [h. n.], szerzői magánkiadás CD-ROM-on, 2002, 70000.doc.

7 Kelly, i. m., SUF-L.doc alapján.

8 Kelly, i. m., SUF-L.doc, 693.

szövetséget jellemzi, hogy Hampe 1914 augusztusában, Stuttgartban készítette el a *Porosz vagyok* című katonainduló hangfelvételét (matr. 17044½L), amely kiadói száma (70878) és magyar címe alapján a magyar katalógusba, azaz elsősorban a magyar lemezboltokba került.

1. táblázat. A The Gramophone Company 1914. évi budapesti hangfelvételei

Matricaszám	Előadó	Repertoár
1914. február 27. (Péntek)		
16534L–16538L	Gyárfás Dezső	kabaré
16539L–16546L	Asszonyi László, Béldy Nusi	operettrészletek, például: – Jacobi Viktor: *Szibill* – Szibill levele; Félrecsapom a kalapom; Illúzió a szerelem
1914. február 28. (Szombat)		
16547L	Gyárfás Dezső, Déry Blanka	kabaré
16548L–16549L	Bálint Béla	magyarnóta
1914. március 2. (Hétfő)		
16550L–16553L	Budai Izsó	magyarnóták, operettrészletek, például: – Kálmán Imre: *A kis király* – Húzzad csak...
16554L–16557L	Brassói Kozák Dávid cigányzenekara	például: – Jacobi Viktor: *Szibill* – Walzer – Kálmán Imre: A *kis király* – Húzzad csak...
1914. március 3. (Kedd)		
16558L–16567L	Gyárfás Dezső	kabaré, kuplé

1914 tavaszán azonban még nem érződött a háború előszele, legalábbis a Gramofon Társaság budapesti felvételeinek repertoárján: Budai Izsó – a Magyar Királyi Operaház tagja – magyarnótákat énekelt lemezre, Gyárfás Dezső, a népszerű komikus pedig prózai kabaréjeleneteket és énekelt kuplékat rögzített. Az operettrepertoárt az aktualitás határozta meg. A lemezcég budapesti képviselőjének jó szimatát mutatja, hogy Jacobi Viktor *Szibill* című operettjéből, melyet 1914. február 27-én mutattak be a Király Színházban, már a bemutató napján készültek hangfelvételek. Az, hogy három nappal később az operett egy részletét cigányzenekari előadásban is rögzítették, nemcsak a siker jele, hanem a korabeli cigányzenekarok felkészültségét is mutatja: egy „új mű" részleteit egy fővárosi cigányzenekar a bemutató után három nappal már lemezfelvétel-minőségben el tudta játszani. A cég hangfelvételeinek másik aktuális slágere Kálmán Imre *Húzzad csak kivilágos virradatig*

című dala, amelyet bár napjainkban a *Csárdáskirálynő* részleteként ismerünk, eredetileg *A kis király* című operett része volt, amelynek budapesti első előadására szintén nem sokkal a hangfelvételek elkészülte előtt, 1914. január 17-én került sor a Népoperában.[9]

1914 tavaszának hangfelvételeit tekintve tehát nem beszélhetünk bármiféle háborús előérzetről. Ugyanaz volt eladható, mint korábban bármelyik évben. Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a Gramofon Társaság néhány napos felvételi ülése nem adhat teljes képet a korszak lemezrepertoárjáról. A világháború kitörése előtti lemezpiac leginkább az Első Magyar Hanglemezgyár kiadványain keresztül ismerhető meg.[10] Az Első Magyar Hanglemezgyár ugyanis szinte reklámújságként használta a legfontosabb magyar hanglemezszaklapot, a Zenekereskedelmi Közlönyt,[11] a Magyar Hanglemez Újságot pedig nyíltan saját lapjaként publikálta;[12] az ezekben közölt hirdetések és lemezkritikák támpontot adhatnak az ismert lemezek óvatos datálásához. A hirdetések forrásként való értelmezésekor természetesen figyelembe kell venni a lemezgyártás folyamatának időigényét és sajátosságait, ugyanis a hangfelvétel elkészülte és a lemeznek a katalógusban való első hirdetése között hosszabb idő is eltelhetett, időnként pedig előfordult az is, hogy a hirdetett hanglemez valójában még nem, vagy akár – valamilyen hiba folytán – később sem jelent meg.

Az Első Magyar Hanglemezgyár 1912 júliusától – nyilvánvalóan a nemzetközi terjesztés érdekében – már nem a saját nevével, hanem Special Record feliratú, bukolikus jelenetet ábrázoló címkével adta ki a lemezeit.[13] A Special 1914. tavaszi repertoárja szintén nem különbözik a megszokottól: magyarnótától kabaréjeleneten és kuplén át operarészletig mindenféle hangfelvétellel találkozhatunk. Az aktualitások a magyar lemezcég kínálatából sem hiányoztak: a *Szibill* részleteinek Special kiadású lemezeit a Magyar Hanglemez Újság 1914. márciusi száma már hirdeti.[14] A potenciális közönség köztudatában egészen biztosan jelen volt az Amerika felé történő migráció, illetve a kivándorlóktól érkező számos különféle visszajelzés, hiszen mindkét szaklap

9 A „Húzzad csak kivilágos virradatig" operettszámról lásd *A rendező-szobában*, Színházi Élet, 1916/35, október 8–15., 12–14.

10 Az Első Magyar Hanglemezgyárról lásd bővebben: Simon Géza Gábor, *Ujjé, a Ligetben nagyszerű...: Az Első Magyar Hanglemezgyár budapesti felvételeiből*, CD kísérőszöveg, Pannon Archiv PA 6666, 2002; valamint Marton Gyula dr., Bajnai Klára dr., *Első Magyar Hanglemezgyár – Premier Records*, Bp., JOKA, 2008.

11 Simon Géza Gábor, *Magyar hanglemeztörténet: 100 éves a magyar hanglemez, 1908–2008*, Bp., Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány, 2008. 32.

12 Bajnai Klára, Simon Géza Gábor, *Képes magyar hanglemez-történet: Hungarian Recording History in Pictures*, Bp., JOKA, 2012, 34.

13 Garde, *Uj hanglemezekről*, Zenekereskedelmi Közlöny, 1912/7, 8.

14 Magyar Hanglemez Ujság, 1914/3, 7. Bár a hirdetésekben csak katalógusszámot találunk, tudjuk, hogy az Első Magyar Hanglemezgyár kiadványainak túlnyomó részén a kiadói (avagy katalógus-) szám megegyezik a matricaszámmal, ez az első kiadásokra feltétlenül igaz. Az Első Magyar Hanglemezgyár számsorának ismeretében megállapítható, hogy mely számok jelentenek matrica- és katalógusszámot is.

1914 februárjában ad hírt először a nosztalgikus hangulatú, *Földnélküli János Amerikában* című négyrészes hangjátékról.[15] Ifjabb Csóka Ödön cigányzenekarának *One Step* és *Linder Two Step* című hangfelvételein a korai jazzt lehetne vizsgálni,[16] míg az egyházi zenét több felekezet muzsikusai is képviselik: Izrael Tkatsch, a világhírű budapesti zsidó kántor, Feke Kálmán református kántor és a budapesti magyar baptisták énekkarának lemezei is újdonságok voltak 1914 tavaszán.[17] Különösen jelentősek zenetörténeti szempontból Rózsa Sándor Lajos ekkoriban készült hangfelvételei, melyeket a gyár az 1914 áprilisában bevezetett, kifejezetten komolyzenei felvételeknek szánt Victoria lemezmárkával, a szokásosnál nagyobb, 27 cm-es átmérőjű lemezeken adott ki.[18] Sajnos mindössze két Victoria márkájú lemezről van tudomásunk, valószínűleg nem is jelent meg több.[19] A magyar hanglemezgyár tevékenysége nem korlátozódott a magyar hangfelvételekre, nemzetiségi felvételeket is készített és forgalmazott.[20] Sajnos csak katalógusadatként ismerjük a matricaszámok alapján 1914. március–áprilisában készült pancsovai zenés felvételeket. Feltehetőleg ezek voltak az utolsó szerbiai hangfelvételek a világháború kitörése előtt. A két említett hanglemezszaklap július 1-jével nyári szünetet hirdetett, senki sem sejtette ekkor, hogy ez egyben a két újság történetének végét is jelenti.

A júliusi hirdetések adatai után jókora hézagot találunk a számsorban.[21] Bármilyen, a hanglemezgyárra vonatkozó dokumentáció hiányában sajnos csak hipotéziseket állíthatunk fel: vagy nem ismerjük a 12472 és 12599 matricaszámok közötti hangfelvételek adatait, vagy pedig 1914 júliusának végén – talán

15 A négy hangfelvétel címei a Zenekereskedelmi Közlöny hirdetése alapján: „Magyarhonban" – „Amerikai élet" – „A bárban »Peda« napján" – „Boldogan ujra az ó-kontriban" [sic]. Special Record 11902 és 11904. Zenekereskedelmi Közlöny, 1914/2, 8. A Magyar Hanglemez Újságban némileg eltérőek a címek, de a tartalom ugyanaz, lásd Magyar Hanglemez Ujság, 1914/2, 8.

16 Special Record 11912.

17 A budapesti magyar baptisták énekkarának felvételeiről lásd Magyar Hanglemez Ujság, 1914/2, 8. Izrael Tkatsch lemezeinek hirdetését lásd Magyar Hanglemez Ujság, 1914/4, 7. – Feke Kálmán hanglemezeit ugyan nem hirdeti dátumhoz kötődően egyik hanglemez-szaklap sem, azonban a matricaszámok (12464–12467) alapján nyilvánvaló, hogy a hangfelvételek 1914 tavaszán készültek.

18 *Original Victória Record*, Zenekereskedelmi Közlöny, 1914/4, 8.

19 A Victoria hangfelvételeket később – a lemezcímke grafikája alapján valószínűleg a húszas évek első felében – a Lindström konszern Beka márkájú hanglemezein is kiadták. Egyelőre nem pontosan tisztázott, hogy mikor és hogyan kerültek át az Első Magyar Hanglemezgyár felvételei a Lindström konszernhez, csupán feltételezhető, hogy az első világháború alatt. Simon Géza Gábor ugyanis valószínűsíti, hogy az ugyancsak a Lindström konszernhez tartozó magyar Diadal lemezcég hangfelvételeinek egy részét az Első Magyar Hanglemezgyár Práter utcai gyárában készítették, lásd: Simon Géza Gábor: *Bevezető* = Bajnai Klára dr., Simon Géza Gábor, Borsos Tibor, *A „Diadal" Hanglemezgyár története és diszkográfiája*, Bp., JOKA, 2010, IX.

20 Az Első Magyar Hanglemezgyár a Zenekereskedelmi Közlönyben található hirdetés alapján magyar, német, szerb, horvát, tót, román, orosz, török, tatár stb. nyelvű felvételeket is forgalmazott, lásd Zenekereskedelmi Közlöny, 1913/7, 8.

21 Az Első Magyar Hanglemezgyár 1914 júliusa után megjelent lemezeinek repertoárját a Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára munkatársai által összeállított jegyzékek, valamint az Első Magyar Hanglemezgyár fent említett diszkográfiája alapján tanulmányoztam (lásd a 10. lábjegyzetben).

augusztusában? – egy új, magasabb matricaszámsort indított el a gyár 12600-zal kezdődően. Ezután még 19 felvételt ismerünk a cégtől, ezek már nyilvánvalóan a világháború kitörése után készültek. Mivel az Első Magyar Hanglemezgyár magáncég volt, a repertoárt kevésbé a hivatalos propaganda, mint inkább az eladhatóság reménye irányította – legalábbis ennek ellenkezőjét egyelőre nem tudjuk forrásokkal alátámasztani. Mivel a hangfelvételek nem tartalmaznak Angliára és Franciaországra mint ellenséges országokra vonatkozó utalásokat, nem kizárt, hogy azok közvetlenül az általános mozgósítást követően készültek.

2. táblázat. Az Első Magyar Hanglemezgyár (Special Record) hangfelvételei a világháború kitörése után

Matricaszám	Cím	Előadó(együttes)
12600–12601	Rákóczi-induló	[nem ismert]
	Klapka-induló	[nem ismert]
12602–12603	Radetzky-induló	[nem ismert]
	Prinz Eugen Marsch	[nem ismert]
12604	Gott erhalte. Deutschland über Alles. Heil dir im Siegeskranz	katonazenekar és ének
12605	Die Wacht am Rhein	katonazenekar és ének
12606	Magyar himnusz	katonazenekar
12607	Ima a táborban	katonazenekar
12608–12609	Ferenc Jóska azt izente	[nem ismert]
	Ferenc Jóska nem mehet a táborba	[nem ismert]
12610–12611	József főherceg megszemléli a hadba induló csapatokat	[nem ismert]
	Auffenberg-induló	[nem ismert]
12612	Drágám így kellett lenni	Király Ernő, cigányzenekar
12613	Kard és rózsa	Király Ernő, cigányzenekar
12614	Megpróbáltam nálad nélkül élni	Király Ernő, cigányzenekar
12615	Mintha piros rózsaeső hullana az égből	Király Ernő, cigányzenekar
12616	Megállj, megállj, kutya Szerbia	Király Ernő, cigányzenekar
12617	[nem ismert]	[nem ismert]
12618	[nem ismert]	[nem ismert]
12619	Indulnak a honvédek	Göndör Aurél és társulata
12620	Megállj, megállj, kutya Szerbia! Illusztrált felvétel	Göndör Aurél és társulata

Akárcsak a külföldi cégek saját hazájukban,[22] a magyar lemezgyár is katonaindulókkal, hazafias dalok felvételeivel indította útnak a katonákat. Az indulók mellett a magyar és a német himnusz, valamint Ferenc Jóska-nóták is szerepelnek a felvételek között. Visszaemlékezésekből is tudjuk, hogy a háború kitörését követően rendkívül népszerű volt a lelkesítő, verbuváló hangulatú *Megállj, megállj, kutya Szerbia* című dal.[23] Az Első Magyar Hanglemezgyár mellett más lemezcégek is kiadták,[24] az Első Magyar Hanglemezgyár két verzióban is: a századelő legnagyobb magyar lemezsztárja, Király Ernő cigányzenekari kísérettel, míg az amúgy kabaréjeleneteket előadó Göndör Aurél és társulata egy hangjátékszerű verzióban rögzítette.

Az Első Magyar Hanglemezgyár ugyanakkor a világháború egyik első áldozata lett: a nyersanyaghiányt mutathatja, hogy a háború kitörése után készült lemezek címkéjén az addigi aranyszínű felirat helyett fekete színű betűket láthatunk.[25] A július 31-én elrendelt általános mozgósítást vélhetően a hanglemezgyár munkásai sem kerülhették el sokáig, nagy valószínűséggel ennek következménye, hogy az Első Magyar Hanglemezgyár rövidesen csődbe ment, 1915-ben felszámolták.[26]

A külföldi tulajdonú lemezcégek azonban 1914 augusztusa után is tudták folytatni a hangfelvétel-készítést Magyarországon. Akárcsak külföldön,[27] itthon is lemezre kerültek a háború történéseire közvetlenül reagáló hangjátékok. Ezek a hazafias, sokszor erősen szentimentális hangfelvételek mind zeneileg, mind tartalmukat tekintve igen szegényesek, inkább kor- és kultúrtörténeti értékekként tekinthetünk rájuk. Ilyen például a Lyrophon márkán, számadatok nélkül megjelent *Sabác bevétele* című lemez,[28] amelyen egy katonainduló hangjai felett katonai vezényszavak és puskalövések hangzanak el, ezzel bemutatva az 1914. augusztus 14-i eseményt. Jelenlegi adataink alapján diszkográfiai tényekkel nem tudjuk alátámasztani, de feltételezhető, hogy a lemeziparban a háború kitörése után jelentkező sietségnek tudható be az a hiba, hogy a *Sabác bevétele* kiadói és matricaszám nélkül jelent meg. Számadatok hiányában a lemez datálása csak a tartalma alapján lehetséges.

Az 1914-es év további hangfelvételeit elsősorban az ekkor már a Lindström AG-hoz tartozó német BeKa lemezcég magyar, „Diadal" feliratú

22 Blake, i. m., 18., 23.

23 A dalról és ismertségéről lásd például Turnowsky Sándor, *A tömeg és természete*, Korunk, 1930/1, 1–10. online hozzáférés: http://epa.oszk.hu/00400/00458/00250/1930_01_5069.html [2014. november 5.]; Lengyel Dénes, *Az ősök nyomában*, Művelődés, 2007/12, online hozzáférés: http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=479 [2014. november 5.]; Szabó Dániel, *Katonadalok és az első világháború*, Aetas, 2007/1, 44–62, ide: 48–49.

24 Például a Favorite Records (1-025594, matr. 168).

25 Az eddigi korábbi felvételeket tartalmazó, de fekete betűs címkéjű Special hanglemez, amivel találkoztam (12395 és 12396 matricaszámokon), lehetséges, hogy a háború kitörése után készült újrakiadás.

26 *Központi értesítő*, 1915/70., a bejegyzés dátuma: 1915. augusztus 11. Lásd továbbá Veöreös Enikő, *A magyar hanglemezgyártás története 1900–1920 között*, gépirat, 1995. Lelőhely: MTA BTK ZTI, 37.

27 Blake, i. m., 27–28.

28 A hangfelvétel hozzáférhető online: http://gramofononline.hu/listen.php?track=570326233 [2014. 11. 6.].

címkével megjelent lemezein keresztül vizsgálhatjuk.[29] Itt azonban kisebb diszkológiai kitérőt kell tennünk, ugyanis sajátos problémával állunk szemben: a matricaszámok, amelyek – a katalógusszámoktól független – sorrendjének elvileg a hangfelvételek elkészültének sorrendjét kellene követnie, a BeKa lemezcégnek az Osztrák–Magyar Monarchia részére fenntartott matricaszámcsoportjai esetében valószínűleg egy könyvelési hiba miatt félrecsúsztak.[30] Bár az 58000-től 58999-ig tartó matricaszámcsoport teljes egészében magyar hangfelvételeket tartalmaz, a számok időrendje fordított: a széria 1912 tavaszán az 58500-as számmal indult, majd mikor a cég elérte az 58999-et, visszaugrottak, és az 58000-es számmal folytatták a hangfelvételeket. Ennek következtében az 58000-rel kezdődő számsor elején találjuk a világháború kitörése utáni felvételeket, ugyanakkor az 58900-as blokk még 1914 tavaszán készült felvételeket tartalmaz.[31] Így válik érthetővé, hogy Gyárfás Dezső 58992–58993-as matricaszámú, két lemezoldalra rögzített *Mozi felvevő* című kabaréjelenetének valójában egészen közeli paródiája az 58053–58054-es matricaszámokkal rögzített *Háborús mozi felvevő*.[32] Mindkét felvételen megjelenik a háború: Gyárfás 1914 tavaszán még a Balkán-háborúval viccel, 1914 őszén azonban már a világháborúval. Mint a hangfelvételek alapján megtudjuk, a balkáni háborúban egy ágyúgolyó vitte el az egyik lábát – még jó, hogy jött egy másik ágyúgolyó, ami visszahozta azt –, utóbbi alkalommal pedig a fejét vitte el egy ágyúgolyó, így lecsatolható pótfejet kapott helyette.

Sajnos a diszkográfiai források nem árulnak el közelebbi adatokat a hangfelvételek elkészültének időpontjáról. Ráadásul – külföldi lemezcégről lévén szó – nem lehet folytonosságról beszélni a hangfelvételek elkészülte tekintetében, hiszen csak időről időre, akár több hónap különbséggel küldött a cég hangmérnököt Magyarországra. Más nyomokon ugyanakkor el lehet indulni. Környei Béla, a Magyar Királyi Operaház tenoristája 58027–58031 matricaszámokon

29 A BeKa lemezcéget 1910-ben vásárolta fel a Lindström AG, lásd Björn ENGLUND, *BEKA*, The Record Collector 1990/5–7, 170. A Diadal Records lemezmárkáról lásd bővebben: BAJNAI, SIMON, BORSOS, i. m., bővebben a 19. jegyzetben.

30 A Beka/Diadal matricaszámok datálásánál dr. Bajnai Klára a Zenekereskedelmi Közlöny hirdetései alapján végzett kutatásai, valamint Christian Zwarg diszkográfiai adatai voltak segítségemre.

31 A BeKa lemezcég az Osztrák–Magyar Monarchia számára fenntartott matricaszám-csoportjainál több esetben is előfordul ez a meglepő felcserélődés. A bécsi hangfelvételek matricaszám-sora 1907 szeptemberében 44500-zal kezdődött, s mikor egy évvel később elérték a 44999-es számot, visszaugrottak a 44000-rel kezdődő számsor elejére. A 44499 szám után új csoportként az 53500-as számsort kezdték meg, mivel az 53000-es számsor „alsó felét" ekkor budapesti felvételekre használták. A budapesti felvételek 53499 után – a bécsiekkel való számütközést elkerülendő – 58500-zal folytatódtak. (Christian Zwarg 2014. augusztus 30-i levele alapján.) Lehetséges, bár nem bizonyított, hogy ennek a metódusnak van köze a Favorite lemezcég katalógusszámainak némileg hasonló rendszeréhez, ott ugyanis a monarchiabeli katalógusszámokon belül minden ezres csoport alsó felében osztrák, míg felső felében magyar hangfelvételeket találunk. A kérdés további kutatásokat igényel.

32 http://gramofononline.hu/299119989/haborus_mozi_felvevo_i_resz [2015. 06. 15.], http://gramofononline.hu/1738701293/haborus_mozi_felvevo_ii_resz [2015. 06. 15.].

rögzített hangfelvételei valószínűleg még 1914 augusztusa előtt keletkeztek, ugyanis Kellér Andor *Bal négyes páholy* című dokumentumregénye szerint Környeit a világháború kitörése Olaszországban, nyaralás közben érte.[33] Az 58042-es matricaszámú, *Juj ez a macsics* című zenekari felvétel elkészültének hónapja nem ismert, ugyanakkor azt tudjuk, hogy ugyanennek a zeneműnek énekkel rögzített, Special Record feliratú hangfelvételét a Zenekereskedelmi Közlöny 1914. júliusi számában hirdetik először, tehát a dal már a világháború előtt is ismert volt.

Az első hangfelvételi ülés, amelyre biztosan 1914. augusztus közepe után került sor, Solti Hermin 58043–58046 matricaszámokon rögzített hangfelvételeit tartalmazza. A négy hangfelvételből három hagyományos kuplé, azonban az 58046-os matricaszámon rögzített *Francia–orosz–angol utánzatok* című kabarédalban nyilvánvaló világháborús utalásokat találunk. Az Angliát és Franciaországot ellenséges országként beállító mondatok alapján nyilvánvaló, hogy 1914. augusztus közepe után kellett, hogy készüljön a hangfelvétel.[34] A refrénekben a női szólistával együtt éneklő férfikar jelenléte, illetve ritmikus, indulószerű előadásmódja a háborús hangulat megerősítését, a lelkesítést szolgálhatta.

Legtöbbet a kabaréfelvételek árulnak el a világháború kitörését közvetlenül követő hangulatról. A katonai egyenruha színére célzó *Csukaszürke ember*[35] című kétrészes kabarészám a népszerű „Ujjé, a Ligetben nagyszerű..." refrénű kuplé aktualizált szövegváltozattal előadott paródiájával indul, majd prózában folytatódik. Ebben Gyárfás Dezső saját „háborús" menüjét is felsorolja, benne az ellenséges országokra, illetve az ekkoriban ismert hadi eszközökre utal: „Délben is csupa harcias étel. Előételnek ruszli (persze fej nélkül), szerb rostélyos, angol bélszín (jó véresen), túrós srapnel, mákos haubic [...]."

Ha az 1914-re datálható Diadal-hangfelvételek csoportjának felső számhatárát keressük, megállapítható, hogy az 58094-es matricaszámú *A bersaglieri*[36] című zongorakíséretes kabarészámnak már feltétlenül 1915 májusa, azaz Olaszország háborúba való belépése után kellett készülnie, hiszen ebben Olaszország már ellenségként jelenik meg; a gyalogos olasz katona elmondása szerint: „Mi a háború elkezdettó forte, fortissimo, crescendo furioso, de nemsokára piano, pianissimo, decrescendo, morendo, morendo..."

33 Környei Béla és Szamosi Elza olaszországi nyaralásáról lásd KELLÉR Andor, *Bal négyes páholy*, Bp., Magvető, 1960, 322. A Színházi Életből ugyan nem derül ki egyértelműen, hogy Környei valóban Olaszországban nyaralt volna – ott tobelbadi nyaralást említenek –, azonban felesége, Szamosi Elza molvenói nyaralásáról közöl hírt az újság: *Gyerünk nyaralni!* = Színházi Élet, 1914/23, 11–13, 12. – A Környei-felvételeket megelőző és követő matricaszámok tartalma alapján szinte biztos, hogy Környei Béla hangfelvételei még Budapesten, tehát a nyaralása előtt készültek.

34 Bár a Diadal lemezcég publikált diszkográfiájának előszavában még azt olvashatjuk, hogy a lemezcég tevékenysége a világháború kitörésével megszűnt, a hangfelvételek tartalma alapján ez nem igazolható. Lásd SIMON Géza Gábor, *Bevezető* = BAJNAI, SIMON, BORSOS, i. m., XII.

35 Diadal Record D 1423, matr. 58055–58056.

36 Diadal Record D 1444, matr. 58094–58095.

A hangfelvétel végén pedig kijelenti: „Két hét múlva dicsőségesen bevonulunk a laibachi fogolytáborba."

A magyar szóhasználatban „csukaszürke" katonai uniformis osztrák hanglemezt is ihletett, és a lemezek összevetése jól példázza az ausztriai és magyarországi háborús közhangulat hangfelvételeken tapasztalható lecsapódását. A *Die graue Felduniform*[37] lelkesítő, a háború komolyságát inkább elbagatellizáló, kedves hangulatú dal, míg a *Csukaszürke ember* a háborút inkább ironikus hangvétellel bemutató és értelmező kabarészám, jellegzetes zsidó identitáshumorral, a végén némi háborúszkeptikus felhanggal.

A *Csukaszürke ember*ből annak is a nyomára bukkanhatunk, ahogy a világháború kitágította az emberek világképét. Gyárfás felsorolja, ki mindenki lépett már be a háborúba, és bár nép- és országnév-paródiái kitalált „helyekről" szólnak, mégis világosan mutatják, hogy az emberek a hírekből egyre több távoli népről, országról szerezhettek és valószínűleg kerestek is információkat: „A sameszopotámiai sameszek is fellázadtak, és Pészach-Amerikából átkelve [...] Sabessziniában offenzívába léptek."

A Diadal lemezcég 1914. évi repertoárja a közönség zenehallgatási szokásainak hirtelen megváltozásáról is vall. A világháború kitörése után készült, jelenleg ismert lemezeken kizárólag kabarészámokat, kuplékat, magyarnótákat, valamint operettrészleteket találunk. A Diadal az Első Magyar Hanglemezgyár megszűnése után sem adott ki katonazenekari hangfelvételeket, de nem készült operafelvétel és egyházi hangfelvétel sem a háború kitörése utáni hónapokban. Ahogy az Első Magyar Hanglemezgyárnál, ugyanúgy a Diadal 1914. őszi repertoárjában is megjelennek már a szomorú, katonaélet-tematikájú magyarnóták.[38] Ezek mennyisége az idő múltával egyre nagyobb lesz, 1914 őszén a lelkesítő hangfelvételek mellett inkább még csak azt jelzik, hogy a világháború aktualitásával eladható lemezeknek tekintették az ilyen hangfelvételeket tartalmazó kiadványokat is.

Persze nem minden 1914. őszi hangfelvétel van kapcsolatban a háborúval. A *Zeppelinen járok*[39] cím elsőre akár gyanús is lehet a háborús szempontból keresőnek, de csak egy könnyed szerelmes kupléról van szó, melynek refrénjében megjelenik a korban hadászati célokra is használt légi jármű:

„Zeppelinen járok, s útitársra várok.
Hogy nékem partner egy se jusson, azt nem képzelem.
Csak beszállni tessék, és töltsük itt az estét,
jöjjön, jöjjön, repüljön velem."

37 Columbia Record D-7491, matr. 68426, a hangfelvétel 1915-ben készült. CD-n megjelent: *„...und die Kugel macht bum bum!" Humoristische Lieder, Propagandaaufnahmen und Märsche aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*, Wien, Verlag Militaria, [2009].

38 Például: Ányos Laci, *„Messze mentél, nagyon messze"* (Diadal D1425, matr. 58058), vagy Sas Náci, *„Messze földön, idegenben"* (Diadal D 1430, matr. 58070).

39 Diadal Record D 1419 (matr. 58048). Márkus Alfréd, *Zeppelinen járok*, előadja Gyárfás Dezső zenekari kísérettel, vezényel a zeneszerző.

A korai magyar hanglemez-repertoár minél részletesebb feltárása előtt a repertoár arányainak, illetve arányváltozásainak becslésére nem vállalkozhatunk. Az ugyanakkor kijelenthető, hogy a háború kitörése után ugyanúgy népszerűek maradtak a háborútól független operett- és kupléfelvételek, viszont a komolyabb műfajok – opera, egyházzene – háttérbe szorultak.

A lemezipar tehát reagált, sőt azonnal reagált a politikai helyzetre. Kétféle hatásjelenséget figyelhetünk meg: a háború aktualitása közvetlenül csak a kabarészámokon, illetve néhány egyedi kivételen – például *Megállj, kutya Szerbia* és *Sabác bevétele* – érződik. Közvetett hatásnak tekinthető a nemzeti himnuszok, katonaindulók és az elégikus hangvételű magyarnóták azonnali repertoárra vétele és forgalomba bocsátása. 1914 hangjai tavasszal még a megszokott módon hangzottak, majd a világháború kitörése után lelkesedők-lelkesítők, illetve talán még nagyobb részt viccelődők voltak. Bár jelen vannak, de ekkor még nincsenek túlnyomó többségben a szomorú, a katonaélet sanyarúságáról, távol lévő katonákról, a frontról küldött levelekről szóló nótafelvételek. Összességében elmondható, hogy sem a háborúellenesség, sem belpolitikai célzások nem szerepelnek a hangfelvételeken. Szinte azt mond-

hatnánk, hogy a lemezipar inkább reklámnak tekintette a háborút, olyan aktuális eseménynek, mondhatni, látványosságnak, mint a mozi: amivel még inkább eladhatók az új kiadványok. Úgy tűnhet, hogy a háború kabarétréfához, nevetéshez szolgáltatott alapot. Kérdés persze, hogy ez a viccelődés menynyiben valódi humor, és mennyiben inkább menekülés a humorba. Talán ekkor még inkább az előbbi, bár a *Csukaszürke ember*ben Gyárfás Dezső beismeri: „Bizon' má' elég vóna a háborúból, pedig lesz ez még cifrább is..." És kérdés az is, hogy a zárómondatok optimizmusába csak az utókor hallgatója vetít-e bele némi háborúszkeptikus felhangot: „Azért nem kell félni, mi hála Istennek, *von Beruf* nagyon jól állunk. Ha ez sokáig így megy, akkor már nemsokára Péterváron fogunk táncolni. A viszontlátásra Moszkvában!"

Heltai Gyöngyi

A VILÁGHÁBORÚ KITÖRÉSÉNEK HATÁSA A PESTI SZÍNHÁZI IPAR NEMZETKÖZI KAPCSOLATRENDSZERÉRE[1]

A alábbi két idézet ugyanarról a személyről szól, akinek a magyar színházi tömegkultúra szempontjából jelentős tevékenységét vizsgálom. Az általa szerkesztett, kiadott és először épp 1914 januárjában megjelent szakközlöny, a Színpad: Die Bühne első évfolyamát elemzem. Azt igyekszem bizonyítani, hogy a háború kitörésével a magyar színházi termékeknek olyan széles körű jelenléte szakadt meg a kozmopolita színházi világpiacon, amilyenre azóta sem volt példa. Az európai centrumokhoz képest megkésetten kialakuló, ugyanakkor felgyorsultan növekvő és specializálódó pesti színházi ipar épp akkor felfutó ága, a darabexport és -import aranykorának vetett véget az első világháború. Az első idézet a tömegsajtó szólama, a Színházi Élet 1921-es évkönyvéből való:

> „A magyar színdarab ma világcikk, a színház világpiacának egyik legkeresettebb portékája. Alig tíz esztendeje, hogy a magyar darab ezt a szédületes karriert megfutotta és ez a tíz esztendő egybeesik dr. Marton Sándor színházi ügynökségének első tíz esztendejével. Marton lelkes szorgalma és hozzáértése odáig vitte a dolgokat, hogy egy érdekesebb magyar darab bemutatója iránt Madridtól San-Franciscóig egyszerre három-négyszáz távirati szerződési ajánlat érdeklődik. [...] a Marton-iroda külföldön, most, mikor kultúránk elismertetése életkérdés, felér egy önálló magyar diplomáciai képviselettel."[2]

A másik szólam a színpadi szerzőké, Boross Elemér 1969-ben kiadott visszaemlékezéséből való:

> „A drámaírók és zeneszerzők többsége magánkiadóval volt szerződésben. Kizsákmányoló nagy százalékot fizettek minden befolyt fillér után. De az is igaz, a kiadók is kockáztattak. Zsarolás? Megszorult helyzet? Az. De a nagy kizsákmányoló Marton Sándor halála után Harmath Imre felnézett az égre: bár élne még az az uzsorás, hogy eladatnám most neki ezerért egy ötletemet!"[3]

1 A tanulmány az MTA–ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport támogatásával készült.
2 N. N., *A Marton-ügynökség*, A Színházi Élet évkönyve: Művészeti Almanach, szerk. Incze Sándor, Bp., A Színházi Élet kiadása, 1921, 186.
3 Boross Elemér, *Velük voltam*, Bp., Szépirodalmi, 1969, 433–434.

Marton Sándor a színház jogi vonatkozásainak specialistája volt. A Magyar Színpadi Szerzők Egyesületének ügyvédjeként is működött. Jórészt az ő 1910-ben alapított Szerzői Jogértékesítő Központjának és Színpadi Kiadójának köszönhetően épült ki a vígszínházi ún. export drámaírók nemzetközi karrierje. A XX. század első felének magyar színházi öröksége természetének meghatározása szempontjából is fontos utalni arra, hogy Marton Sándor színpadi kiadói dinasztiát alapított. Fia, György először bécsi székhelyű cégét vezette (Georg Marton Verlag), majd 1945 után tevékenysége és hálózata is kiterjedt (George Marton Plays International Copyright Agency Theatre Section: Bécs, Berlin, Párizs). Lánya, Erzsébet pedig 1953 után New Yorkban folytatta a darabok és a szerzői jogok adásvételét. (The Marton Agency Inc., The Elisabeth Marton Agency). A máig működő cég ismertségét jelzi, hogy Marton Erzsébet haláláról a New York Times is megemlékezett 1992-ben. Marton Sándor gyermekei „George and Elisabeth Marton Award for Playwriting" elnevezésű díjat is alapítottak színpadi szerzők részére.

Az először 1914. január 15-én megjelenő szakközlöny, a magyar és német nyelvű Színpad: Die Bühne júliusig havonta látott napvilágot, majd egy összevont szám jelent meg 1914. augusztus–december dátummal. Most csak az erre az évre vonatkozó lapszámokkal foglalkozom, noha a kiadvány 1917-ig, nagy szünetekkel bár, de megjelent. Maga a Színpad: Die Bühne 1914-es megindítása is jelzi, hogy a pesti színházi ipar nemzetközi beágyazottsága pont a háború kitörésének évére ért el üzletileg és színháztörténetileg is jelentős szintet. Ugyanakkor, mint látni fogjuk, a háború az exportirányokat és ezeket a széleskörű külföldi jelenlétet értelmező beszédmódokat is átalakította. Érzékeltetni igyekszem, hogy az üzletember kiadó-szerkesztő miként alkalmazkodott e megváltozott kontextushoz.

A darabexport és -import vizsgálatára első látásra a színházi interkulturalitást elemző módszerek kínálkoznának. Ezek a más kultúrába áthelyezett vagy eltérő kultúrából származó komponensekből összeálló színházi előadásokat kulturális antropológiai vagy esztétikai szemszögből elemzik.[4] Kétséges ugyanakkor, hogy a Marton Sándort mozgató törekvés leghatékonyabban a kelet–nyugat, észak–dél közötti hatalmi egyenlőtlenségek színházi reprezentációinak vizsgálatára létrejött eszköztárral lenne megközelíthető. Alkalmasabb módszertani közelítésnek tűnik a színdarab és az előadás gazdasági értékkel rendelkező árucikként való felfogása, ami a nemzetközi darabkereskedelmet kulturális javak cirkulációjának tekinti. Christopher Balme esettanulmányára[5] támaszkodva a Színpad: Die Bühne 1914-es számainak példáján a színházi áruvá válás folyamatának dinamikáját vizsgálom. Annak gyakorlati következményeit, hogy bizonyos fajta színdarabok eladhatósága

4 Vö. Jacqueline Lo, Helen Gilbert, *Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis*, The Drama Review 46(2002), 3. sz., 31–53.

5 Christopher B. Balme, *Selling the Bird: Richard Walton Tully's "The Bird of Paradise" and the Dynamics of Theatrical Commodification*, Theatre Journal, 57(2005), 1–20.

egyes társadalmi csoportok számára értékkel bír. E csoportba a színpadi szerzők mellett a színigazgatók, a darabügynökök és a színpadi kiadók tartoznak.

Miért voltak fontosak a színpadi kiadók Pesten 1914-ben? Elsődleges ok a magánszínházak állandó társulatra és repertoárra épülő működési módja volt. Az igazgató egész évadra szerződtette a tagjait, akiket folyamatosan fizetni s játszatni kellett. Sikerrel kecsegtető „nyersanyagot", tehát darabokat biztosítóként vált a kereskedelmi színházi működés elitjének részévé a színpadi kiadó. A hazai szerzőket előleggel szponzorálta, készülő és kész darabjaikra felhívta a színházak figyelmét, intézte a lekötés és az export adminisztratív, jogi ügyeit. Marton Sándor a modern (amerikai, nyugat-európai) színházi ipar szabályrendszerébe igyekezett illeszkedni.

Az 1914-es lapszámokban a magyar darabok exportjára vonatkozó adatokra és hírekre koncentrálok, s ezek alapján a háború kitörése előtti és utáni időszakot hasonlítom össze. Már a műfaj: szakközlöny, és az alcímben megfogalmazott célközönség – színházak, színpadi szerzők, színházi ügynökségek, színészek és színházi szállítók – utal rá, hogy a lap a színdarab ún. áru kontextusában működő vállalkozók számára készül.[6] Marton kiszolgálni, de Pesten uralni is igyekszik e mezőt. Az első számokat ingyen küldi a potenciális partnereknek, hasznot feltehetőleg a reklámokból, és a lap által tovább bővülő hazai és külföldi üzleti kapcsolataiból remél. (A Színpad: Die Bühne 1914 júniusára konszolidálódik: ekkor kéri az olvasókat az előfizetésre.) Az első lapszám szerkesztőség által jegyzett *Beköszöntő*jében az előadás áruként való kezelését ígéri: „minden sor, amit eddig leírtak színháziak ügyében a közönség szempontjából íródott s nem – hogy száraz, de őszinte kifejezéssel éljünk – termelők és közvetítők szempontjából."[7] Az üzleti rést, amit betölteni igyekszik, az arról való tájékoztatásban látja: „Hogy mi készül a magyar színpadi irodalomban, hogy mi van készen, mit hol, hogyan és hányszor játszanak."[8] A szerzői jog nemzetközi szabályrendszeréhez való igazodás azért is fontos, mert miközben Pesten Marton mellett csak néhány ügynök (Bárd és fia, Márton Miksa, Révész Ferenc) kínálja szolgáltatásait, az USA-ban ez már a reklámot, a „termelést" és a terjesztést összekapcsolva uraló színházi trösztök időszaka.[9] Marton lapja kétnyelvűségét a pesti színdarabexport különleges üzleti és kulturális jelentőségével indokolja. Szövegében a nemzeti és üzleti promóció keveredik némi túlzással:

6 Appadurai szerint az áru kontextus kulturális egységeken belüli vagy kulturális egységek közötti olyan társadalmi arénát jelöl, melyben az áru értéke fokozottan megjelenítődik. Egy aukció például kihangsúlyozza a festmény áru jellegét. Esetünkben legevidensebb áru kontextus a színpadi kiadók, ügynökségek és a kereskedelmi színházak kommunikációja, mely a darabokat gazdasági csereértékük szerint kezeli. Vö. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, szerk. Arjun Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, 15.

7 n. n., *Beköszöntő*, Színpad: Die Bühne, 1(1914), 1.

8 Uo.

9 Vö. Wilmeth Don B. Bigsby, *The Cambridge History of American Theatre: 1870–1945*, II, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, 160.

„A tájékoztatásra azonban nemcsak minekünk van szükségünk, hanem szüksége van a külföldnek is, amely egyre fokozódó érdeklődéssel tekint színpadi termelésünk felé, s valamennyi európai nyelv irodalma közül a mienktől vár most legtöbbet s a mi termelésünket kíséri a legéberebb figyelemmel."[10]

A lap a következő rovatokból állt: magyar darabok bemutatói külföldön (erre koncentrálok, ennek adataira építem a magyar darabok 1914-es nemzetközi jelenlétét demonstráló táblázataimat), új magyar darabok bemutató előadásai, budapesti színházak műsora, magyar vidéki színházak műsora, magyar szerzők külföldön, hirdetések és szerkesztői üzenetek.

A magyar darabok külföldi előadásai rovat kétnyelvű, elsősorban a külhoni ügynökök, színigazgatók érdeklődését igyekszik felkelteni azzal, hogy a városokat, színházakat és gyakran az előadások dátumát is megadva listázza, hol vannak műsoron magyar darabok az adott hónapban. Az 1914. január–júliusi külföldi jelenlét olyan kiterjedt, hogy csak két táblázatra bontva érzékeltethető. Sőt, Marton adataira támaszkodva a szerző és a darab címe mellett így is csak azt volt módom a függelék táblázataiban jelezni, hogy milyen nyelvterületen hány színházban játsszák a darabot az adott hónapban. Az első a külföldi színpadokon, Angliában és az USA-ban gyakran folyamatosan (en suite) játszott magyar operetteket tartalmazza (vö. *Táblázat 1*). A következő a nagyrészt a Vígszínházhoz kapcsolódó ún. exportdrámaírók meghökkentő külföldi játszottságát mutatja, amely szintén messze túlterjed a Monarchia kulturális régióján (vö. *Táblázat 2*).

Az adatok közlése mellett a hírek fogalmazásmódja is az export dominanciáját hangsúlyozza és ünnepli. Például arra utalva, hogy a némafilmipar külföldi centrumai mennyire érdeklődnek a magyar színpadi szerzők iránt. A januári számból értesülünk, hogy a „Nordisk Film felkérte Dr. Marton Sándort, hogy Molnár Ferenctől, Lengyel Menyhérttől és Bródy Sándortól eredeti filmdrámákat szerezzen meg.[11] Az áprilisiból megtudjuk, hogy Marton Sándor leszerződött az Uher filmgyárral Herczeg Ferenc első filmdrámájára, illetve hogy Molnár Ferenc *Ördög* című darabjának filmjogait Amerikára Savage igazgató szerezte meg.[12] Máig példátlan egyes magyar exportdrámaírók korabeli népszerűsége az angolszász világban: „A Times január 1-ső száma statisztikát közöl az 1913 évben Angliában előadott prózai darabokról. Ezen a listán, mint legtöbbször előadott darab, – első helyen szerepel Lengyel Menyhért *Tájfun*ja több mint 300 előadással."[13] A februári számban indul Jacobi *Sybill* című operettjének promóciós kampánya. A premier 1914. február 27-én volt a Király Színházban. „A *Sybill* bemutató előadásán több wieni, berlini és londoni direktor jelenik meg, hogy a kitűnő operettet a jövő saisonra maguknak

10 n. n., *Beköszöntő*, Színpad: Die Bühne, 1(1914), 1–2.
11 n. n., *Magyar film-hírek*, Színpad: Die Bühne, 1(1914), 25.
12 n. n., *Filmhírek*, Színpad: Die Bühne, 4(1914), 20.
13 n. n., *Vegyes*, Színpad: Die Bühne, 1(1914), 23.

biztosítsák."[14] Az utóbbi megjegyzés a nemzetközi kereskedelmi színházi gyakorlat azon sajátosságát jelzi, hogy egy potenciális siker előadási jogát a vállalkozók igyekeznek a versenytársak elől minél gyorsabban megszerezni. Ráadásul a premier előtt a lekötés díja is alacsonyabb. A *Sybill* iránti feltűnő nyugat-európai kereskedelmi színházi érdeklődés a *Leányvásár* aktuális angliai bombasikerének szól:

„A londoni Daily's theatre-ban Jacobi, Martos és Bródy darabját, a *Leányvásár*t január 27-én játszották 250-edszer. Január utolsó hetében már Edwards két társulata játszotta a darabot az angol vidéki városokban. A The Referée konstatálja, hogy a *Leányvásár*t eddig Londonban 325 000 ember, Manchesterben pedig, ahol hetenként (a matinékkal együtt) 10-szer ment a darab, 90 000 ember nézte meg."[15]

Kálmán Imre operettje, a *Cigányprímás* is épp ekkorra került színre a New York-i Broadwayn, ott *Sári* címmel. Január 13-án volt a premierje a Liberty színházban. A címszerepet Hajós Miczi, a budapesti Király Színház színésznője játszotta. A Színpad: Die Bühne eredeti nyelven idézi a The Stage kritikáját: „It is one of the most interesting musical plays of the season, and the general excellence of its presentation, both artistically and scenically, assures a long and sucessfull run in New York."[16] A megjósolt hosszú széria az USA-ban már az 1850-es évektől a színházi vállalkozás fő értékmérőjének számít.

A májusi szám Kálmán másik, *Tatárjárás* című operettjének magyar darabok számára ritka franciaországi diadaláról tudósít. „Marseilleben adták elő múlt héten, ahol páratlan sikert aratott."[17] Bizonyítékul 6 helyi kritikából idéz. Ugyanebben a számban olvasható, hogy a *Sybillt*, amely Pesten már a 100. előadásnál tart, három hónap alatt hány – többségében a kor kereskedelmi színházi hierarchiájában meghatározó, elsősorban nyugat-európai – színházi vállalkozó kötötte le: Karczag Vilmos (Wien), George Edwards (London), Charles Frohmann (New York), Clerget (Brüsszel és Párizs), Mosgoff (Szentpétervár), Sonn (Moszkva), Sibirakoff (Kijev és Ogyessza), Leonard (Bukarest), Murzo (Milano), Folmer Hansen (Skandinávia).[18] Ezt a sikersorozatot is a háború kitörése fékezi majd le, hisz a tervezett premierek arra az őszi, téli időszakra esnek, amikor a színházak sok helyütt bezárnak, illetve az ellenséges országokból származó darabok nem kerülnek többé színpadra.

A júniusi számban is egy lista a legizgalmasabb, amely az 1913–14-es szezonban Budapesten előadott eredeti darabok külföldi elhelyezéseit összegzi

14 n. n., *Vegyes*, Színpad: Die Bühne, 2(1914), 21.
15 n. n., *Magyar szerzők külföldön*, Színpad: Die Bühne, 2(1914), 24.
16 Uo.
17 n. n., *Magyar darabok bemutatói külföldön*, Színpad: Die Bühne, 5(1914), 14.
18 Uo., 15.

(vö. *Táblázat 3*). Marton egyik célja nyilván az, hogy saját meghatározó üzleti pozícióját demonstrálja, ugyanakkor az örvendetes jelenségnek kulturális diplomáciai jelentőséget is tulajdonít:

„Az eredmény, legyünk őszinték, a legvérmesebb várakozásunkat is felülmúlja. A magyar színirodalom dicsőségét semmi sem hirdethetné ékesszólóbban, mint az a tény, hogy a fővárosban az idén színre került 24 színpadi munka közül nem kevesebb, mint 15 darab bizonyult méltónak arra, hogy az ország határain túl is megismertették a közönséggel. [...] Ügynökségek szerint csoportosítva pedig úgy áll a dolog, hogy a külföldre exportált 15 munka közül 11 darabot helyezett el dr. Marton Sándor szerzői jogértékesítő központja, 2 darabot Bárd Ferenc és testvére, 2 darabot Dr. Márton Miksa és 1 darabot a müncheni Drei Masken Verlag."[19]

A lap hirdetési rovatában is rendszeresen közli a Marton kezelésében álló darabok listáját. Eszerint a szépirodalom köreiből is képviseltek szerzőket (Krúdy Gyula, Bródy Sándor). De a kereskedelmi színházi ízlésplafon érzékeléséhez tanulságos, ha felidézzük azon darabok listáját is, melyek iránt a pesti bemutatás évében nem mutatkozott külföldi érdeklődés. (Hevesi Sándor: *Az új földesúr*, Balázs Béla: *Az utolsó nap*, Krúdy Gyula: *Zoltánka*, Szép Ernő: *Az egyszeri királyfi*, Bíró Lajos: *1913*, Pekár Gyula: *A kölcsönkért kastély*, Szomory–Gajáry: *Böském*, Pakots Sándor: *Egy karrier története*, Guthi Soma: *A cilinder*).[20]

A márciusi számból az üzleti és nemzeti sikert összekapcsolni kívánó retorika példájaként prezentálhatjuk az *Amberg Gusztáv Budapesten* című cikket. A kor szórakoztató színházi gyakorlatában igazodási pontként szolgáló centrumot képviselő USA-beli Shubert Theatrical Group meghatározó személyisége nyilatkozatában elismeri a pesti színház ipar gyors felzárkózását, professzionalizálódását: „A magyar színházak véleményem szerint pompásan vannak vezetve és általában hamar megállapítható, hogy igen magas nívón állanak."[21] Pesti látogatása persze üzleti célú. Az nem meglepő, hogy darabokat kötött le, az már inkább hogy színészeket is importálni kívánt Pestről:

„Több darabot megszereztem Amerika részére és még egy egész csomó darabról tárgyalok. Azonkívül szándékomban van önöket néhány elsőrangú művészüktől rövidebb-hosszabb időre megfosztani, amennyiben közülük néhányat – ha sikerül – kiviszem vendégszereplésre magammal."[22]

Amberget a lap üzleti példaképként állítja, felnéz rá mint amerikaira, büszke elismerő véleményére. Az interjú efféle felhasználása mellett a lap

19 n. n., *Az elmúlt szezon magyar darabjai külföldön*, Színpad: Die Bühne, 6(1914), 1–3.
20 Uo., 2–3.
21 n. n., *Amberg Gusztáv Budapesten*, Színpad: Die Bühne, 3(1914), 6.
22 Uo.

szinte minden számában találhatunk példát a kritika üzleti promócióként való felhasználására is. Hiszen a döntően szintén üzleti alapon álló sajtó bizonyos típusaitól nem állt távol a színdarab kereskedelmi csereértékkel rendelkező áruként való felfogása. A pesti *Sybill*-kritikákban például az operettet az üzleti nyelv terminusaiban elemzik. Újság: „a jó és kelendő áru szolidsága az a szükséges oázis, mely hangulatot teremt a színházban."[23] Budapesti Hírlap: „A *Leányvásár* óta Jacoby Viktor, Bródy Miksa és Martos Ferenc olyan cég, amelynek a világ minden operett-börzéjén nagy kurzuson jegyzik a papírjait."[24] Gyakori a bármely irányú, de főként az USA felé irányuló exportképesség értékként való megjelenítése. Újság: „A *Sybill* ma diadalmasan indult el a Királyszínház színpadáról tengerentúli útjára."[25] A divatosságra való törekvés is pozitív, ha az exportképességet szolgálja. Pesti Napló: „A *Sybill* muzsikája Jacobi Viktoré. Ő ma a legdivatosabb zeneszerző Pesten és a zene leghivatottabb értékelői is e fiatal, kitűnő tehetségtől várták az igazi, európai operette-muzsikát, amelynek kaput nyit Páris is, ahová alig tudott beférkőzni eddig a magyar és osztrák operette."[26]

A Pestről kiinduló interkulturális hatások köre tehát szélesedik. Az alábbi hír például arra utal, hogy a magyar colour locale nem ellenszenves egzotikumként megjelenik az angol színpadon:

„Paul Rubens operettjében az *After the Girl*ben, mely február 7-én kerül színre a londoni Gaiety színházban – nekünk magyaroknak is jutott szerep. A darab II. felvonásának első képe ugyanis Budapesten [...] játszik. A szereplő személyek között találjuk a következőket: Vajda kapitány, Marton rendőrbiztos, Marcsa énekesnő és Aranka, Paula, Margit magyar lányok."[27]

Sőt, a darabexport még pozitív diplomáciai szerepet is betölteni látszik:

„Az angol király és királynő a *Marriage Market* (Leányvásár) előadását március 2-án végignézték a londoni Daily's Theaterben és több ízben adtak kifejezést tetszésüknek. – Február 22-én Calcuttában adták elő a *Leányvásár*t nagy sikerrel: az előadáson az indiai alkirály is jelen volt."[28]

Az új színi évad kezdete előtt, július 28-án azonban kitör az első világháború. Már az is Marton szakmai elszántságát és kiadójának pénzügyi megalapozottságát mutatja, hogy a lap nem szűnik meg. Hisz még Incze Sándor is szünetelteti a Színházi Életet 1914 júniusától 1915 szeptemberéig. Incze a kor elvárásai szerint bevonul, Marton azonban 1915 elején egy 1914. augusztus–

23 n. n., *A darab sajtója*, Színpad: Die Bühne, 3(1914), 9.
24 Uo.
25 Uo.
26 Uo., 11.
27 n. n., *Vegyes*, Színpad: Die Bühne, 3(1914), 24.
28 Uo.

decemberi összevont számmal jelentkezik. Változatlan rovatokkal, de némileg megváltozott hangnemmel. A szerkesztőség *Olvasóinkhoz!* című cikkében a korhangulattal szembemenve a nemzetközi színházüzlet folyamatosságának igénye és a hírszolgálat folytonossága mellett érvel. De hogyan illeszthető ez a törekvés a kor hazafias retorikájába? Például úgy, hogy A *Színházak és a háború* című vezércikkben az eddig a nyugat-európai színházi centrumokat elérendő példaképként magasztaló stílustól eltérve, konfrontatívabb nyelvezetet használva állítja szembe a francia és az angol, illetve a magyar színházi ipar háborúra adott reakcióját:

„Kiderült az a hihetetlennek tetsző dolog, hogy a mi zsenge színházi kultúránkban több nemzeti erő van, mint a sok száz éves franciában, vagy angolban. Páris színházi élete úgyszólván meghalt. Hogy a mondain világ büszkeségét, a nagy operát kinyissák, arról szó sem lehet. London színházi élete is sanyarúnak tetszik, ha figyelmesen átböngésszük a kezünkbe akadó angol lapokat. Ezzel szemben Budapest színházai egytől-egyig virágzó üzletek és magyarabbak, mint valaha. A harcmezőn a magyar bátorság és hazaszeretet világraszóló példái ejtik bámulatba Európát, itthon pedig az új magyar kultúra megfoghatatlan szívóssága és fiatalos svungja cáfol rá azokra, akik a magyarság nagy hivatásában valaha is kételkedni mertek."[29]

Marton tehát áthangolja némileg a kozmopolita szemléletű lapot, de jóval kevesebb magyar darab külföldi színpadi jelenlétéről tud csak beszámolni. Mind az operettek, mind az úgynevezett exportdarabok külföldi jelenlétének mennyiségi és iránybeli beszűkülése világosan látható az adatokból. (Vö. *Táblázat 4* és *5*) Jelentősebb exportsiker csak Molnár *A farkas*ának New York-i premierje. Ebben a háború kitörése utáni számban nagy hangsúlyt kap egy eddig másodlagos célnak tekintett exportirány: Skandinávia. Hjalmar Meidell azonban a lapban eddig szokásos hangnemtől eltérve, tárgyilagosabban mutatja be a magyar darabok ottani fogadtatását:

„Lengyel Menyhért *Tájfun*jának nagy sikere volt Stockholmban, Kristiániában és Bergenben, kisebb sikert aratott a koppenhágai Kir. Színházban. Lengyel és Bíró *Cárnő*jét a télen a koppenhágai Népszínházban adták elő [...] jó sikert ért el. Molnár Ferenc 3 darabbal van Skandináviában képviselve. – *A testőr* a koppenhágai Dagmar színházban kitűnően sikerült; az utóbbi időben a krisztiániai Tivoli színházban vagy 15-ször adták. Az *Ördög* a krisztiániai és bergeni Nemzeti színházakat és a koppenhágai Kir. Színházat járta meg. Az érdekes, de sajátságos darabnak azonban, dacára a kitűnő előadásnak igazi sikere nem volt. Nagyon idegenszerűen hatott. A *Liliom* a télen a koppenhágai Népszínházban ment, de semmi sikert sem aratott."[30]

29 n. n., *Színházak és a háború*, Színpad: Die Bühne, 8–12(1914), 2.
30 Hjalmar MEIDELL, *Levél Skandináviából*, Színpad: Die Bühne, 8–12(1914), 6–7.

A kisebb közönségbázisú új exportcélok közegében a pesti színházi ipar termékeinek fogadtatása tehát ambivalensebb. A függelék 4-es és 5-ös táblázataiból látható, hogy a háború kitörése utáni időszakban a magyar darabok nak már inkább csak a német nyelvterületen volt esélyük színpadra kerülni. A export sikerszériája tehát megszakadt, és a külföldi előadásszám is meredeken csökkent.

Az már egy 1915-ről szóló konferencia témája lesz, hogy miként sikerül, ha egyáltalán, Marton Sándor ügynökségének ezt az 1914 elején meghökkentően intenzív nemzetközi jelenlétet újraépítenie. Tény, hogy a fia által vezetett bécsi kiadóval együtt a Trianon utáni korszakban is ő uralja Pesten a nemzetközi darabkereskedelmet.

Táblázat 1
Magyar operettek külföldi játszottsága nyelvterület és a színházak száma szerint
(1914. január–július)

1914	január	február	március	április	május	június	július
Kálmán Imre *Cigányprímás*	12 német 1 angol	11 német 1 cseh 1 New York (en suite)	9 német 1 cseh 1 New York (en suite)	6 német 1 New York (en suite)	8 német 1 New York (en suite)	2 cseh 2 német 1 New York (en suite)	1 német 1 cseh 1New York
Kálmán Imre *A kis király*	1 német		1 német	1 német		1 német	
Kálmán Imre *A tatárjárás*		1 német	1 német	1 német	3 német 1 angol	1 német	2 német 2 francia (en suite)
Jacobi Victor *Leányvásár*	1 német 1 New York (en suite), 1 London	5 angol 1 USA turné	7 angol 1 India	11 angol 1 USA (turné) 1 India	10 angol	1 angol, 1 USA (turné)	1 német 1 angol (en suite)
Vincze Zsigmond *Tilos a csók*	1 olasz turné						
Dr. Rényi Aladár *A kis gróf*	5 német	2 német, 1 svájci 1 lett	4 német 1 lett	1 német 1 svájci 1 cseh			
Zerkovitz Béla *A csodamalom*				1 német			

Táblázat 2: Magyar exportdrámák külföldi játszottsága nyelvterület és a színházak száma szerint (1914. január–július)

1914	január	február	március	április	május	június	július
Drégely Gábor *Szerencse fia*	17 német 1 holland 1 orosz 1 norvég	14 német 1 svájci	9 német	2 német 1 svájci	4 német 1 svájci 1 belga 1 holland	2 német 1 svájci	3 német 1 svájci
Heltai Jenő A *masamód*	2 német	1 német	2 német	1 német			
Molnár Ferenc *Liliom*	5 német	4 német	4 német	3 német	1 német	1 német	
Molnár Ferenc *Doktor úr*	1 orosz						
Molnár Ferenc *A testőr*	1 német	2 német 1 cseh	1 német	3 német 1 USA turné	3 német	1 német	2 német
Molnár Ferenc *Az ördög*	1 lett 1 német	3 osztrák	3 német 1 lett	1 német	2 osztrák		
Molnár Ferenc *A farkas*	2 cseh	1 német			1 osztrák	1 német	2 német
Lengyel Menyhért *Tájfun*	1 USA turné	2 USA 1 Kanada		1 német 1 USA turné	1 német		
Lengyel Menyhért *Róza néni*	1 német						
Lengyel Menyhért, Bíró Lajos *A cárnő*	6 német	6 német	6 német 1 cseh	2 német	2 német	1 német	2 német
Bíró Lajos *A rablólovag*		1 német			1 német		
Hajó Sándor *Fiúk és lányok*		1 német					
Hajó Sándor *Lakájok*			1 német				
Nagy Endre *A miniszterelnök úr*	3 német	3 német		1 német		1 német	1 német
Földes Imre *Kuruzsló*	1 román						
Földes Imre *Hallo*		1 német	1 német				
Pásztor Árpád *Innocent*		1 német					
Szomory Dezső *Marie Antoinette*			1 német	1 német			
Herczeg Ferenc *Gyurkovics lányok*				1 USA 1 Kanada			

Táblázat 3
Kimutatás az 1913/14-es színházi szezonban Budapesten előadott eredeti darabok külföldi elhelyezéséről

Cím	Szerző	Mely külföldi országokban van elhelyezve
A hónapos szoba	Farkas Imre	Németország
Feleségünk	Balázs Sándor	Ausztria, Németország
A konventbiztos	Farkas Pál	Ausztria, Anglia
Katonadolog	Mérey–Béldi–Zerkovitz	Anglia, Amerika
Halló!	Földes Imre	Ausztria, Németország, Franciaország, Anglia, Amerika, Norvégia
Mária Antónia	Szomory Dezső	Ausztria
Az utolsó csók	Bíró Lajos	Ausztria, Németország
A híresek	Hatvany Lajos	Németország
Nemtudomka	Bakonyi–Huszka	Ausztria, Anglia, Amerika
Az ezredes	Herczeg Ferenc	Ausztria, Németország
A Tündérlaki lányok	Heltai Jenő	Ausztria, Anglia, Amerika
Mr. Bobby	Vajda Ernő	Németország
Sybill	Bródy–Martos–Jacobi	minden országban
Tímár Liza	Bródy Sándor	Ausztria
A vörös szegfű	Földes Imre	Ausztria, Németország

Táblázat 4
Magyar operettek külföldi játszottsága nyelvterület és a színházak száma szerint (1914. augusztus–december)

1914	augusztus	szeptember	október	november	december
Kálmán Imre *Cigányprímás*		1 USA (Boston turné)	1 USA (Philadelphia turné)		
Kálmán Imre *A kis király*					1 holland
Kálmán Imre *Az obsitos*			1 német	2 német	10 német 1 cseh
Kálmán Imre *A tatárjárás*	3 német			2 német	1 holland
Dr. Rényi Aladár *A kis gróf*		1 német			
Zerkovitz Béla *A csodamalom*	2 német				

Táblázat 5
Magyar exportdrámák külföldi játszottsága nyelvterület és a színházak száma szerint (1914. augusztus–december)

1914	augusztus	szeptember	október	november	december
Drégely Gábor *Szerencse fia*			1 német	1 német	
Heltai Jenő *A masamód*					1 német
Molnár Ferenc *A testőr*			1 német		
Molnár Ferenc *Az ördög*			1 német		2 német
Molnár Ferenc *A farkas*			1 New York	1 német 1 New York	2 német 1 New York
Lengyel Menyhért, Bíró Lajos *A cárnő*			1 svájci	1 svájci	
Pásztor Árpád *Innocent*			1 New York	1 New York	
Herczeg Ferenc *A három testőr*					1 német

Patonai Anikó Ágnes

BALETTELŐADÁSOK A BUDAPESTI OPERAHÁZBAN AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ KITÖRÉSE ELŐTT

A századfordulón a klasszikus balett már csak Szentpétervároon volt megtalálható régi fényében, Európában ekkorra az udvari kultúra részeként gyakorlatilag eltűnt: balettnek csak az operák balettbetétjeit „vagy a kisebb, zárt számokból álló táncjelenetek mellett a különféle szórakoztató helyeken fellépő csinos lányok által előadott varieté-számokat és a nagyszabású revüket tartották".[1] A tízes évekre már felébred az igény arra, hogy a táncnak visszaadják igazi, művészi rangját, és a pillanatnyi szórakoztatáson túl maradandó esztétikai értéket képviseljen.[2]

A világháború kitörését közvetlenül megelőző időszakban Magyarországon még tartott az az operaházi balettelőadásokat meghatározó, Nicola Guerra balettmester nevével fémjelzett időszak, amely 1902-ben, az olasz mester leszerződtetésével vette kezdetét, és amely a háború kitörésével le is zárult. Amikor Guerra a munkát elkezdte, nagy elvárásokkal kellett szembesülnie: mint „koreográfustól, sok és jó balettbemutatót, tartalmas koreográfiát – a pedagógustól pedig a balettkar újjáélesztését: a magyar táncosok felnevelését várta a közönség és az Opera vezetősége".[3] A feladat tehát az volt, hogy a megfelelő technikai felkészítéssel párhuzamosan már új baletteket kellett színre vinni, aminek megvalósításához librettók hiányában még új szövegkönyveket kellett írnia.[4] Így alkotott meg Guerra kényszerűségből 18 önálló balettkoreográfiát, és közülük hétnek a szövegét is maga írta.

Az első világháború előtti utolsó évadot az Operaház (némiképpen babonából) 1913. szeptember 12-én, pénteken kezdte meg,[5] és 1914. június 3-án fejezte be.[6] A főpróbákra 1912 óta csak a fővárosi napilapok igazolt kritikusait engedték be.[7]

A nyitásra megnövelték a széksorok számát, ami egyfelől egy régi probléma megoldását jelentette („a vezetőség úgy találta, hogy az Operaházban ke-

1 Fuchs Lívia, *Bevezetés az amerikai és a modern tánc történetébe,* Tánctudományi Tanulmányok, 1994–1995, 23.

2 Vö. Zsoldos Benő, *A táncz reneszánsza – Megoldott problémák*, Az Újság, 1913. szeptember 28., 37.

3 Körtvélyes Ágnes, *Guerra Miklós balettmester operaházi működése = A magyar balett történetéből*, szerk. Vályi Rózsi, Bp., Művelt Nép, 1956, 175.

4 Uo., 175.

5 Dr. Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, Pesti Napló 1913. szeptember 7., 15.

6 [szerző nélkül], *Az operaházi szezón vége*, Világ, 1914. május 17., 20.

7 [szerző nélkül], *A főpróbák reformja*, Világ, 1913. március 27., 14.

vés a hely és a meglevők is nagyon drágák.")[8], másrészt viszont zsúfolttá és diszharmonikussá tette a nézőteret.[9] A közönség és a kritikusok nagy várakozással tekintettek a bemutatók elé, mert azok „nívós, változatos és komoly művészi intencióktól vezérelt programmot"[10] ígértek. Szeptember végén aztán kiderült, hogy az Operaház komoly anyagi nehézségekkel küzd, a botrányt pedig fokozta, hogy az ezzel kapcsolatos iratok egy része egyszerűen eltűnt,[11] illetve ellopták és így került nyilvánosságra.[12] Ennek ellenére (vagy talán éppen ezért) „a nagy anyagi és erkölcsi siker miatt 30 délutáni előadást vett fel a budgetbe a minisztérium", és ezeket az esti szereposztásban játszották.[13] Novemberben Bánffy Miklós kormánybiztos előterjesztésére az addigi főrendező, Hevesi Sándor lett az Opera igazgatója.[14]

1914 áprilisában az Operaház elvesztette a Vasquezné Molina Italia énekesnővel folytatott pert, a törvényszék az énekesnő kétévi bére és a perköltség megfizetésére kötelezte az Operaházat, ez közel százezer korona veszteséget jelentett.[15]

Az 1913–14-es évadban összesen „kétszázötvenöt előadást rendezett az Operaház, ötven dalmű kétszázhatvanötször, egy némajáték hétszer, és kilenc ballet harminchétszer került színre. [...] az Operaház az évadra hat újdonságot és 16 reprizt ígért a közönségnek."[16] Hogy ebből mi valósult meg, „a beküldött hivatalos beszámoló nagyon könnyedén intézi el a kérdést".[17] Ennek alapján újdonság volt három dalmű (*Boccaccio*, *Godunov Boris* és *Oberon*), négy balett (*Téli álom*, *Bethuliai zsidónő*, *Hasis* és *Falusi idill*), repriz volt tizenhárom dalmű (*Pillangókisasszony*, *Rózsalovag*, *Traviata*, Verdi *Requiem*je, *Aida*, *Hamlet*, *Manon*, *Carmen*, *Orfeusz*, *Mesterdalnokok*, *Djamileh*, *Bánk bán*, *A windsori víg nők*) és egy némajáték (*Pierette fátyola*). A sajtó szerint azonban „szigorúan és logikusan véve a dolgot, csak két dalmű és egy ballet bemutatóját állapíthatjuk meg. A Godunov Borisét, az Oberonét és a Téli álomét. [...] Az Astefieva-produkciók, hebehurgyán betanult és előadott három »ballet« pedig jobb, ha a feledés homályába merülnek minél előbb."[18] Az Operaház gondjainak, a be nem tartott ígéreteknek a vezetőség (gróf Bánffy Miklós és Hevesi Sándor) túlterheltsége volt az oka.[19]

8 [szerző nélkül], *Az Operaház kapunyitása*, Világ, 1913. szeptember 13., 13.
9 Uo.
10 [szerző nélkül], *Az Operaház kapunyitása*, Világ, 1913. szeptember 13., 13.
11 [szerző nélkül], *Az Operaház bajai*, Világ, 1913. szeptember 30., 8–9.
12 [szerző nélkül], *Az ellopott operaházi akták*, Világ, 1913. október 19., 19.
13 Dr. Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, 1913. szeptember 28., 17.
14 [szerző nélkül], *Az Operaház főrendezője – a Nemzeti Színház tagja*, Világ, 1913. október 1., 13.
15 [szerző nélkül], *A pervesztes Operaház*, Világ, 1914. április 24., 17.
16 [szerző nélkül], *Az Operaház – a szezón mérlege*, Világ, 1914. június 7., 17.
17 Uo.
18 Uo.
19 Uo. Bánffy ezzel kapcsolatos saját élményeit lásd: Bánffy Miklós, *Színfalak előtt, színfalak mögött* = B.M., *Emlékezések: Irodalmi és művészeti írások*, Kolozsvár, Polis, 2012, 153–164.

Ami a balett megítélését illeti, a korábbi méltatlan állapotokban Bánffy Miklós gróf kormánybiztossá való kinevezése hozott a lapok szerint változást, ő vette tervbe a balett reformját. „Ennek első eredménye volt a *Prometheus* mintaszerű előadása."[20] Az 1913. március 19-én bemutatott *Prometheus* című balett épp azért keltett szenzációt, mert korábban

> „a ballet nálunk a legutóbbi időkig elavult, érdeklődést nem keltő műfajt jelentett, a balletkar évek hosszu során át nem is jutott szerepléshez, három év óta nem volt balletujdonság, a régi [...] táncegyvelegekre pedig, amelyekkel a színház különben rövid esti műsorát néha kiegészítette, senki sem volt kiváncsi."[21] „A balletkar jóformán teljesen kiesett már a színházi közönség nézőszférájából. A klasszikus ciklus során színre került Beethoven-ballet, a *Prometheus*, ennek nagy sikere, [...] egyszerre megint aktuálissá tették a mi balletünket. Bebizonyult, hogy az Operaház kitűnő balletkarral rendelkezik, amely fogékony minden művészi ujitás, törekvés iránt, szívesen tanul és elsőrangu dolgokat produkál, ha megfelelő vezetés kedvet és ambíciót tud benne kelteni."[22]

Az Operaház a *Prometheus*szal „felfedezte számunkra a bármely külföldi nagy színpadon helyét megálló balletkart",[23] és „a Beethoven-ballet előadásával mintegy kijelentette azt a szándékát is, hogy az Operaház művészi reneszánszában jelentékeny szerepet akar juttatni az eddig elhanyagolt, kevéssé méltatott balletnek is."[24] A korábbi elhanyagoltságot látványosan illusztrálja, hogy az

> „Operaház alkalmazottai közül a balletkar tagjainak van a legkisebb javadalmazásuk, [...] tagjainak az átlagos évi fizetése ezerkétszáz-ezernégyszáz korona között váltakozik. Ennyit érnek el húsz-huszonöt évi szolgálat után, ami körülbelül már a nyugdíjba vonulásnak is az ideje. [...] Az Operaház tánckarának javadalmazása semmiképpen sem felel meg a mai kor és életviszonyok legminimálisabb feltételeinek sem. [...] az Operaháznak ma minden alkalmazottja jobban fizetett, mint az exponált és fárasztó munkát végző ballerinái."[25]

20 [szerző nélkül], *Az Operaház balletje: Az elégedetlen tánckar: Nincs fizetésemelés*. Világ, 1913. március 30., 12.
21 Uo., 11.
22 Uo.
23 Uo.
24 Uo.
25 Uo. Összehasonlításképpen: az említett pert megnyerő Vasquez grófnő egy év alatt 40 750 koronát keresett. (Vö. [szerző nélkül], *Vasquez grófnő pöre az Operaház ellen*, Az Újság, 1914. április 24., 16.) Öt kiló szőlőért 3 korona 80 fillért, egy kosár paprikáért 2 koronát kértek, egy Salamander-cipő 12 és fél koronába, egy szoknya (alj) 5 és 11 korona közötti összegbe, egy teljes, átlagos menyasszonyi kelengye 500 koronába került, egy gramofon ára 25 korona volt. (Az összegeket tartalmazó hirdetések Az Újság 1913–14-es lapszámaiban szerepelnek.)

A színház ezt azzal indokolja, hogy a táncosnők képzése és korai nyugdíjba vonulása komoly kiadásokkal jár, a balettkar viszont azzal érvel, hogy a megfelelő (és ezért költséges) képzés az Opera érdeke, illetve a táncos életpálya nem teszi lehetővé, hogy nyugdíjba vonulás után más területen tudjanak elhelyezkedni és tudják fenntartani magukat a táncosok.[26] A Világ című lap szerint a megalázóan kevés fizetés azzal is összefügg, hogy a balettkar csupán nőkből áll, míg az Operaház csak férfiakat vagy férfiakat is foglalkoztató részei (az énekkar, a zenekar) már ki tudták küzdeni maguknak a fizetésemelést.[27] További ok lehet a „tánckarnál uralkodó szigorú fegyelem, mely a táncosnőkbe kora fiatalságuktól kezdve belenevelődik".[28] Guerra is visszatartotta őket, amikor csatlakozni akartak a kórus követeléseihez, így négy éve nem volt semmilyen fizetésemelésük.[29]

A leendő táncosok képzéséhez évente egyszer, ősszel tartanak válogatót a hat és tíz év közötti lányoknak, amikor is egy Guerra által vezetett bizottság értékeli őket „a külső csin, a jó alak és formás, arányos test"[30] követelménye alapján. Általában 20-30 lányt vesznek fel, a kicsik Mazzantininénál, a nagyobbak (12–15 évesek) Brada Edénél tanulnak. Déli egy óráig vannak táncóráik; azoknak, akik nem tudnak hazamenni ebédelni, az Operaház ingyen biztosítja az étkezést az Izabella napközi otthonban. 1908 óta létezik a számukra létrehozott hatosztályú elemi iskolai tanfolyam a Lovag utcai községi iskolában, ahol délután fél háromtól vannak óráik Szűcs Jenő igazgató-tanító vezetésével. Havonta kapnak értesítőt a tanulmányaikról, ezt be kell mutatniuk az Operaházban is. Statisztaszerepeikért egy koronát kapnak, az *Aidá*ban fellépésért kettőt. Év végén tíz vagy húsz koronás jutalmat kapnak az Operaháztól a megfelelő vizsgák letételekor, ezeket összesen három-négyszáz korona értékben osztják ki. Három-négyévi tanulás után lesz valakiből kartáncosnő, ekkor szerződést kap. A kezdő fizetés háromszázhatvan korona egy évre, a külön fellépti díjak ezen felül járnak, esetenként emelkednek is. Egy-két év múlva emelkedik évi ötszáz koronára a fizetés, tizenöt éves korában a nyugdíjintézetnek is tagja egy balerina. Ezután egy- vagy kétévenként emelkedik a fizetés, 15-20 évi szolgálat után a kétezer koronáig mehet fel, a gyakorlottabb kartáncosnők fellépésenként 4-5 korona külön díjazást kapnak.

Bánffy vezette be a hatvan és nyolcvan filléresek helyett az egykoronás fellépti díjakat, 1913 januárjában néhány régebb óta táncoló balerina kapott fizetésemelést. A magántáncosok fizetése rendszerint emelkedik, olyan szerződésük van az Operával, mint a magánénekesnőknek. 1913-ban öt assolutája volt az operaháznak: Nirshy Emília, Sebesi Teréz, Pallai Anna, Koós Margit és Kasztner Emma, utóbbi kettő tulajdonképpen csak kartáncosnő, de a szerződésük magántáncosnői kötelezettségeket tartalmazott, és év végén nyugdíjba is vonultak.

26 *Az Operaház balletje: Az elégedetlen tánckar: Nincs fizetésemelés.* Világ, 1913. március 30., 11.
27 Uo.
28 Uo.
29 Uo., 12.
30 Uo., 11.

Férfi táncosból még mindig kevés van: a színház annyira hanyagolta a balettet, hogy nem is gondolt férfi táncosok képzésére, pedig ennek fontossága nem csak az oroszok példáján látszik, a bécsi balettkarban is „egész sereg kitűnő táncos" szerepel.[31] A férfi táncosok hiánya a *Prométheus* balettre készülve tűnt fel, az idő rövidsége miatt csak három táncost tudtak szerződtetni: Faludi Károlyt, Nádasi Ferencet és Jeszenszkyt. Rajtuk kívül a két régebbi, Smeraldi Cézár és Brada Ede a férfi táncosok csapatának tagja. Közülük Nádasi Ferenc válik ki leginkább, aki az Operával szemben működő varietéből került Guerra tanítványai közé. A mulatóban havi hatszáz koronát keresett,[32] az Operában 250-et. Mivel Guerra egy szólótáncos kiképzéséért hatezer koronát kért, Nádasi annak ellenére, hogy már szólótáncosként került az Operaházba, ebből havonta 100 korona tiszteletdíjat fizetett Guerrának.[33]

Az 1913–14-es évadra a balett már elkezdett kitörni az operai betétek szerepéből, vagy legalábbis annyira meghatározó eleme lett az operának, hogy befolyásolta annak esztétikai értékét:

> „A »Carmen« mai előadásán [...] Sebesi Tessza táncprodukciója zenébe olvasztott gesztusok művészi egymásutánja volt, csupa ritmus, csupa melódia. Örömmel láttuk a sablónok végleges kiküszöbölését, a megkomponált, egységes és egyéni táncot, amely nagy és lelkes tetszészajt váltott ki a közönségből. Ha más eseménye nem is volt a mai Carmen-előadásnak, ezt az egyet le kell szögezni."[34]

Az évadban színre került balettelőadások tehát a következők voltak: valódi újdonság az évben az 1914 áprilisában bemutatott *Téli álom*[35] című balett volt, az újabb keletű művek közül játszották a *Prometheust*,[36] szintén az előző évadról áthozták az *Ámor játékai*[37] című művet, három év szüneteltetés után újra műsorra tűzték a *Pierette fátyola*[38] című pantomimot, folyamatosan műsoron

31 Uo., 12.
32 Vályi Rózsi, *Nádasi Ferenc, a Magyar balett érdemes művésze = A magyar balett történetéből*, i. m., 292.
33 Nádasi Ferenc, *Guerra Miklós*, Táncművészet, 1955. december, 560.
34 [szerző nélkül], *Az Operaház új Manolája*, Világ, 1903. december 13., 17.
35 A szüzsét Hevesi Sándor írta Robert Schumann zenéjére, Rékai Nándor hangszerelésével, a koreográfus természetesen Nicola Guerra volt. Bemutató: 1914. április 4. (Lásd még: Pónyai György, *A klasszikus balettművészet magyarországi történetéből*, Bp., Planétás–Magyar Táncművészeti Főiskola, 2009, 123–124.)
36 Szöveg: Bródy Sándor, zene: Ludwig van Beethoven, rendező: Hevesi Sándor, koreográfus: Nicola Guerra. Bemutató: 1913. március 19. (Uo., 120–122.)
37 Zene: Wolfgang Amadeus Mozart, szöveg: Hevesi Sándor, koreográfus: Nicola Guerra. Bemutató: 1913. május 3. (Uo., 122–123.)
38 Szöveg: Arthur Schnitzler, zene: Dohnányi Ernő, koreográfia: Nicola Guerra. Bemutató: 1910. május 7. (Uo., 110–112.)

volt a Guerra által írt és koreografált *A törpe gránátos,*[39] a régi, hagyományos repertoárdarabok közül pedig a *Babatündér*[40] és a *Coppélia*[41] szerepelt a műsorrendben. Mindebből egyértelműen kiderül az operaházi vezetés azon szándéka, hogy bekapcsolódjon a modern trendekbe, és megpróbáljon megfelelni a kritikusok és a nézők elvárásainak is. Márpedig a kritikusoknak eddigre igen határozott elvárásai lettek a balettelőadásokkal kapcsolatban. A kritikákból, illetve a különböző társulatokhoz, iskolákhoz[42] vagy egyes táncosokhoz, pl. Isadora Duncanhez (akinek karrierje éppen Magyarországon indult) vagy Loie Fullerhez kapcsolódó, népszerűségükről[43] árulkodó hírekből kiderül, hogy a magyar kritikusok is tisztában voltak a (nyilvánvalóan nagyrészt bécsi közvetítéssel megismerhető[44]) különféle modern irányzatokkal. Az említett elvárásokat pedig ezek közül egyértelműen az 1912–13-as évadban Magyarországon nagy sikerrel[45] vendégszereplő világhírű Gyagilev-féle orosz balett-társulat által hozott stílus és színvonal határozta meg.[46] A magyar balettkartól és Guerrától is elvárták, hogy minden nehézség ellenére nemzetközi viszonylatban is minőségi előadásokat produkáljon, leginkább pedig az oroszok gyakorlatát kérték rajta számon, vagyis nemcsak az alapos klasszikus technikai képzettségű táncosokat (ennek a követelménynek egyébként Guerra meg tudott felelni), hanem a klasszikus alapok megtartásával olyan új, a kiüresedett, merev formákon túllépő, ízléses és esztétikailag hatásos koreográfiákat, amelyek a modern balett szintjére emelik az egyes előadásokat.[47] Ez utóbbi volt a kritikusok szerint Guerra számára megoldhatatlan feladat. (Nem könnyítette meg a dolgot, hogy Guerra az oroszok felléptekor – állítólag szakmai féltékenysége miatt – nem volt Magyarországon.[48])

39 Zene: Szikla Adolf, szöveg és koreográfia: Nicola Guerra. Bemutató: 1903. december 22. (Uo., 97–98.)

40 Zene: Joseph Bayer, szöveg: Joseph Hassreiter és Joseph Gaul, koreográfia: Joseph Hassreiter. Bemutató: 1888. december 13. (Uo., 59.)

41 Zene: Léo Delibes, szöveg: E. T. A Hoffmann–Charles-Louis-Étienne Nuitter, koreográfia: Campilli Frigyes. Bemutató: 1877. február 24. (Uo., 44–45.)

42 Idetartozott az orosz együttes és Duncan mellett például Dalcroze tevékenysége is. (Vö. pl. [szerző nélkül], *Ritmikus tánczgyakorlatok*, Az Újság, 1914. március 13., 15.; [szerző nélkül], *Beszélgetés az orosz ballet mesterével*, Világ, 1914. március 15., 40.)

43 Azért vannak kivételek: Nirschy Emília például egyáltalán nem osztja a kritikusok és a nézők véleményét ezekkel a klasszikus vonalat megtagadó irányzatokat létrehozó táncosnőkkel (Duncan, Fuller) szemben. (Vö. Nirschy Emília, *A klasszikus tánc*, Bp., Táltos, 1918, 21–23.)

44 Ebből a szempontból jellegzetes például a később Márai Sándor számára „egy egész korszak kultúrájának leképeződését" jelentő Wiesenthal nővérek művészete. Vö. Fried István, *Siker és félreértés között: Márai Sándor korszakok határán*, Szeged, Tiszatáj, 2007, 42.

45 Az oroszok 1913 februárjában „háromszor felemelt helyárak mellett léptek fel, de így is csak nehezen lehetett jegyhez jutni". Nádasi Ferenc, *70 éves Operaházunk balettje*, Táncművészet 1954, október, 298.

46 Gyagilev társulatáról, és különösen a vezető táncos Vaclav Nizsinszkijről már csak annak magyar felesége, a Márkus Emília első házasságából született Pulszky Romola miatt is gyakran számoltak be a lapok. (Lásd még: Nizsinszkijné Pulszky Romola, *Nizsinszkij*, ford. Lengyel Lydia, Bp., Nyugat, 1935., Serge Lifar, *Gyagilev*, ford. Csanak Dóra, Bp., Gondolat, 1975., *Harc Istenért: Nizsinszkij naplója*, ford. és szerk. Nizsinszkij Romola, Bp., Grill, 1942., Vaclav Nizsinszkij, *Füzetek: az érzés*, ford. Szántó Judit, Bp., Európa, 1997.)

47 Nádasi Ferenc, *Guerra Miklós*, i. m., 560.

48 Uo. és Táncművészeti dokumentumok, 1984/6–8, 8.

Az oroszok vendégszereplése előtt a többi művészeti ághoz képest másodlagosnak tekintett tánc, táncjáték, a pantomim megítélése önmagában nem volt annyira szigorú. A balettól, a tánctól nem vártak sem katarzist, sem problémafelvetést vagy gondolkodásra késztetést, csak kikapcsolódást, felüdülést, illetve nagyon erős vizuális élményt. Maga Guerra is így vélekedett:

> „A tárgy inkább csak ürügy, valami egyszerű fonál, mely csak arra való, hogy logikus sorrendben együtt-tartsa a képeket, melynek keretében a koreografus kifejtheti jól átgondolt tevékenységét, megvalósíthatja azokat az esztétikus mozdulatokat, a ragyogó felvonulásokat, melyek a szín- és fényhatások ízléses felhasználásával s a kísérő zene varázsa alatt élettel töltik meg a színpadot, s a léleknek a gondolkodás fárasztó kényszere nélkül igazi üdüléssel szolgálnak. Ne kényszerítsük a nézőt, hogy többé-kevésbé a fejét törje egy tárgy fölött, melyet néma s mozdulatokban, kifejezésekben fölötte szegény művészet ad elő. [...] A táncz nem lehet mulattató és tanulságos, mint a zene; nevelési czélzata egyáltalán nincs.[...] Ez a ballet lényege: a megérthetés és szórakozás könnyűsége. A könnyed, egyszerű tárgyakat nem keressük a történelemben, a regényben, a drámában, amely forrásokat különben a közönség csekély érdeklődése közepett úgyis már régen kimerítették. De megtaláljuk a balletre alkalmas világot a »fantasztikus«-ban, a mi lehet meseszerű, legendás, ördögi éppen úgy, mint paradicsomi vagy éppen mitológikus. A nemtők, nimfák, koboldok, istenek és félistenek e csodaországában fakad a mai balletszínház legigazibb, sőt, talán egyedüli forrása. Ide, a könnyűlábú szárnyas géniuszok közé, az elvarázsolt erdők, tavak, kastélyok, tengerek és hegyek fantáziaszülte környékére kell vezetned a nézőt, ha azt akarod, hogy a balletnek létjoga legyen. Hadd álmodjék könnyen, édesen, gyönyörűséggel; álmodjék nyitott szemekkel, mintha egy jótékony hipnózis részegítette volna meg érzékeit; hadd tévelyegjen szabadon a valószínűtlenség, a fenomenális, a csodaszerűség oceánján, melynek láthatára ezer ragyogó naptól fényes és csábítóan áttetsző női alakokkal van benépesítve. Adjuk vissza az elmének az arany gyermekkor üde álmait, rózsás illúzióit, amelyek ott szunnyadoznak a felnőttek szíve mélyén, de amelyet a való élet ridegsége és érzéketlensége sohasem fog felkölteni. Ime ez az egyetlen szempont, amelyből a táncz nagy, de összefüggéstelen művészetét csodálni lehet."[49]

Guerrának ezeket az *Álom*[50] című „fantasztikus balett" kapcsán elmondott nézeteit az 1905-ös bemutató alapján beszámoló kritikus is osztja: szerinte a „hangtalan színjáték" kétféle lehet,

49 Guerra Miklós, *A ballet föladata*, Az Újság, 1905. február 8., 12.

50 Zene: Szikla Adolf, szöveg és koreográfia: Nicola Guerra. Bemutató: 1905. február 9. (Pónyai Györgyi, i. m., 102–103.)

„vagy a közönséges élet piaczi kómikuma: ez a pantomime, vagy a mesés, regés, fantasztikus vagy allegórikus poézis: ez a ballet. [...] Bonyolódott cselekményt, lélektani evulucziót a némajáték semminemű eszközeivel, sem tánczczal, sem mimikával kifejezni nem lehet. A néma szó- és hangtalan formák s mozdulatok csak nagy általánosságban képesek jelezni az érzéseket, részletezett gondolatközlésre csak igen korlátozottan vagy egyáltalán nem alkalmasak."[51]

Guerra alapkoncepciója a későbbiekben sem változott, viszont a kritikusok elvárásai Gyagilevék vendégszereplése után igen. A tánc- vagy pantomimjátéktól a táncosok technikai képzettsége mellett már elvárták az újítások által kiváltható drámai hatást is. Guerra koreográfusként nem tudott alkalmazkodni az új követelményekhez. És míg korábban koreográfusi munkásságát egyértelműen pozitívan ítélték meg, addig a későbbi kritikákban már sokszor emelnek kifogást ellene.

Így volt ez a *Téli álom* esetében is, ahol az író Hevesi Sándor, a rendező Bródy István és az egész elképzelés a megvalósítással együtt elismerő kritikát kap, ellentétben Guerra Miklóssal, aki a kritikusok szerint „kompromittálta az Operaházat"[52], koreográfiája „ízléstelen, alacsony nívójú, szürke unalom"[53] volt, holott az oroszok példáját kellett volna alapul vennie a darabhoz.

Az *Ámor játékai* bemutatóján Guerra szintén nem aratott osztatlan sikert koreográfusként, sőt, a Budapesti Hírlapban Haraszti Emil[54] az egész előadásról lesújtó kritikát közöl, mivel az szerinte „méltatlan" az Operaházhoz, amelynek „egyaránt hajlékot kell nyujtania a klasszikus, a modern és a magyar művészetnek".[55] Vele ellentétben Bálint Aladár a Nyugatban ugyan „kedvesnek", „frissnek", „gyönyörűnek" és az eddig megszokottól merőben másnak, különlegesnek látja az Ámor ébresztésére feléledő porcelánfigurákat, de ezt az élményt nem a mozgás váltja ki, hanem a kezdeti merev színpadkép, amelyhez a tánc nem tesz hozzá semmit: „velem együtt úgy hiszem a legtöbb szemlélő észre sem vette, hogy mit táncolnak és hogyan, nem is fontos."[56]

A *Pierette fátyola* című pantomim-előadás is tanulságos, nemcsak Guerra, hanem a tánc és a táncosok megítélése szempontjából is. Ami Guerrát illeti, a kritikusok szerint

„kínosan hatott a darabot egyébként ízlésesen rendező Guerra Miklós stílus-zavaró közreműködése. Lehet, hogy jó balettmester Guerra, de kétségtelenül rossz táncos, és még rosszabb mimikus. A végtagok hangos és durván

51 l.t., *Álom, bemutató az Operában*, Az Újság, 1905. február 10., 13.
52 [szerző nélkül], *Operai est: Djamileh – Susanne titka – Téli álom*, Világ, 1914. április 5., 18.
53 [szerző nélkül], *Bemutató az Operában*, Pesti Napló, 1914. április 5., 17.
54 Haraszti Emil, *Három bemutató az Operaházban*, Budapesti Hírlap, 1903. május 4. 17.
55 Uo.
56 Bálint Aladár, *Az Operaház három újdonsága*, Nyugat, 1913/10, 786.

ható csapkodásai, örökös és nem csak indokolatlan, de pantomimeben egyenesen kárhozatos lábdobbantások jelentik nála a drámai némajátékot."[57]

Hogy Pierette szerepét táncosnőre, Sebesi Terézre bízták, egyértelműen kiváltja a kritika elismerését, és először fogalmazódik meg egyértelműen az a nézet, mely szerint nemcsak hogy egy táncos is alkothat ugyanolyan művészi színvonalon, mint egy drámai színész, hanem a táncos darabokban kizárólag táncosok tudják ezt a művészi színvonalat produkálni.[58] Igaz, a későbbiekben Dohnányi drámai színésznő felesége, Galafrés Elza is nagy sikerrel játszotta ezt a szerepet, ebben nyilvánvalóan közrejátszhatott a pantomim műfaj köztes jellege is.

A törpe gránátos Guerrának egy korai, de nagy sikerrel és sokáig játszott darabja volt, 1903. december 22-től több mint 30 évig (1934-ig) volt műsoron, és száz előadást ért meg. Ehhez a humoros, karakterszerepeket felvonultató, jól követhető történethez tökéletesen megfelelt Guerra stílusa.

A *Coppélia* egy igazi klasszikus, amelynek népszerűségét magyar vonatkozása is növelte. 1877 februárjában a mazurka és spanyol táncok mellett csárdást is felvonultató *Coppélia* bemutatójával elevenítették fel újra a Nemzeti Színházban az önálló balettelőadásokat, így műsoron tartása egyértelmű utalás a hagyományőrzésre és a balettnak szentelt nagyobb figyelemre is.

A *Babatündér* szintén 19. századi, népszerű darab, először 1888 decemberében adták elő Magyarországon. Ez a darab is jó példázza azt az irányt, amelyet Guerra képviselt: az egyszerű, mesékhez, játékokhoz, bábokhoz kapcsolódó, szinte jelentéktelen cselekményből felépülő, de rendkívül látványos, csupán szórakoztató táncot.

Emellett az újítás jegyében már az 1913–14-es évadra tervezték *A fából faragott királyfi*[59] és *Az infánsnő születésnapja*[60] című balettek bemutatóit,[61] ezeket azonban ekkor nem sikerült színpadra állítani. Az előbbit 1917 májusában, utóbbit 1918 áprilisában mutatták csak be.

Ezeken az előadásokon kívül három vendégszereplés érdemel figyelmet. Az egyik annak ellenére, hogy elmaradt. Loie Fuller amerikai táncosnő bukaresti fellépése után érkezett volna Magyarországra, de a román udvari gyász miatt el kellett halasztani az előadásokat, amelyeket már nem is tudtak aztán

57 [szerző nélkül], *Repriz az Operaházban*, Világ, 1913. október 18., 14.
58 Vö. Hevesi Sándor, *Az Opera jövő hetéről*, Pesti Napló, 1913. október 12., 15., és [szerző nélkül], *Repriz az Operaházban*, Világ, 1913. október 18., 14.
59 [szerző nélkül], *Az Operaház idei Balletújdonságai*, Világ, 1913. november 29., 14.
60 [szerző nélkül], *Új magyar ballet*, Világ, 1913. október 12., 19.
61 Ezeken kívül még egy nemzeti jellegű eladásra is készültek: „A felsoroltakon kívül az Operaház már a múlt év óta készül »A régi Pest« című ballet bemutatására. A szövegét Hevesi Sándor írta és a ballet keretében be akarja mutatni a harmincas–negyvenes évek Pestjét, a régi, patriarchális főváros akkori nevezetes helyeit, divatját, tipikus alakjait. A darab első képének egy gellérthegyi bucsu, másik képének egy juristabál a színhelye. A zenét magyar nótákból és akkoriban Pesten divatozott dalokból állítják össze dr Fabó Bertalan segítségével, aki a régi magyar zenének egyik legalaposabb ismerője és kutatója." ([szerző nélkül], *Az Operaház idei Balletújdonságai*, Világ, 1913. november 29., 14.)

megtartani. Bár az előadás elmaradt, mindenképpen beszédes, hogy meghívták Budapestre, és az is, hogy szinte minden jegy elkelt elővételben a produkcióra (ami ez esetben eléggé kínos helyzetbe hozta az Operaházat).

A másik két vendégszereplés és a róluk szóló kritikák is nagyon tanulságosak. Az egyik Serafina Astafieváé, aki egyedül, a Gyagilev-féle társulatból kiválva nagy csalódást okozott a magyar közönségnek és a kritikusoknak is. Ez rávilágít azokra az elvárásokra, amelyek a fellépésekkel kapcsolatban jelen voltak, nevezetesen, hogy nemcsak a magas szintű technikai tudást, de egyúttal a modernekre jellemző, a testet megmutatásával igazán esztétikai értékké emelő táncot kérték számon.[62] A kritikák szerint Astafieva nem elég képzett táncos, meztelenkedése pedig öncélú.[63] A kudarc az Operaház kudarca is volt, tekintettel arra, hogy teljes kapacitással, tánckarral, zenekarral állt egy végül színvonaltalan produkció mögé. Ezen az sem változtatott, hogy Astafieva magyar partnerei, mint Nádasi Ferenc és Lugosi Béla, pozitív kritikákat kaptak.[64]

A másik vendég, a 42 tagú társulatával érkező Anna Pavlova[65] Astafievával ellentétben viszont igazi szenzáció volt. A háború kitörése miatt csak terv maradt Anna Pavlova 1914 októberére tervezett újabb fellépése és a Gyagilev vezette társulat 1914 telére lekötött vendégszereplése is.[66]

Összefoglalásként elmondhatjuk, hogy az első világháború kitörését közvetlenül megelőző időszakban létezett a budapesti Operaházban egy alapjaiban jól működő és fejlődőképes tánckar tehetséges magántáncosokkal, határozott elképzelésekkel bíró vezetőkkel, volt értő és konkrét elvárásokkal rendelkező, nemzetközi irányzatokat szemmel tartó és színvonalat követelő

62 A budapesti közönség tagjai Pulszky Romola szavaival a „gazdagok, műértők és intelligensek voltak. Egy kis főváros minden büszkeségével állandóan versengtek a császári Béccsel. Budapest látni akart mindent, viszont a művészetben a legmagasabb színvonalat követelte." Nizsinszkijné Pulszky Romola, *Nizsinszkij*, ford. Lengyel Lydia, Bp., Nyugat, 1935., 13. Ugyanakkor volt a budapesti nézőknek egy olyan rétege is, amelyik a (főként külföldi) előadók megbuktatásával gyakorolta az élet más területeiről hiányzó hatalmát, a és amelynek „a káröröm az uralkodó ízlése". (VIHAROS, *Budapest a nézőtéren*, Az Újság, 1913. december 17., 1–3.) A nézők e két csoportja más-más módon nehezíti az Operaház vezetőségének dolgát: „A világ összes operaházai közül a budapestinek a helyzete a legnehezebb. Közönsége a város méreteihez képest aránylag csekély és legnagyobbrészt nem oly tehetős, hogy sokat áldozhatna a zenei gyönyörűségekért. A kik pedig jó anyagi viszonyok között élnek és gyakrabban látogathatják az Operaház előadásait, olyan mintaszerű előadásokat követelnek, a milyeneket csak a legnagyobb világvárosok legelső operaszínpadjain lehet hallani." (g.l., *Kapuzárás után – Az Operaház elmult évadja*, Az Újság, 1914. június 6., 15.)

63 A kritikus ítéletét nem a prüdéria mozgatja, Astafieva meztelenkedése azért nem való színpadra, mert az „nem, mint a táncművészet természetes velejárója, ami a tánc legújabbkori apostolainak működése óta, Isadora Duncantól, a Wiesenthal-lányoktól egészen a helleraui iskoláig immár átment a köztudatba, hanem az a rafinált exhibició, ami a művészet jelszava alatt a modern tánc fejlődésével párhuzamosan a brettlin ütött tanyát. Astafieva meztelenkedése nem áll arányban művészetének értékével, azzal, amit nyújtani tud. Ez az oka kudarcának." ([szerző nélkül], *Astafieva*, Világ, 1914. május 21., 14.)

64 Uo., 15.

65 Pavlova fellépései nem az Operaházban, hanem a Népoperában voltak.

66 [szerző nélkül], *Anna Pawlowa visszatér*, Világ, 1914. június 3., 15.

kritika, értő és érdeklődő közönség. Abból a mintakínálatból, amelyet a korszak táncot megújító tehetséges művészei, koreográfusai képviseltek, a magyar kritika és közönség egyértelműen a klasszikus alapokat megtartó és azokat továbbgondoló oroszokat választotta. Mindebből Guerra Miklós a klasszikus balettalapokat, a táncosok megfelelő képzését tudta biztosítani,[67] a megfelelő színvonalú modern koreográfia kidolgozásához a kritikusok szerint nem jutott el. A háború kitörésével a további átalakulás lehetősége gyakorlatilag megszűnt: 1914 őszén már ki sem nyitott az Operaház, Nádasi Ferenc a többi férfi táncossal együtt bevonult,[68] Nicola Guerra pedig 1915 tavaszán elment Magyarországról.

67 „Guerra tizenkét éves budapesti működése alatt a balettkar igen nagy technikára és kifinomult mozdulatokra tett szert s ennek hatása még egy pár évig az ő távozása után is érezhető volt. Művészi munkája és számos balettje nagy fejlődést, elismerést és jó hírnevet hozott a Magyar balettnek. Főérdemei közé tartozott, hogy balettünket a hagyományos balettfegyelemhez szoktatta, ami nélkül a balett elképzelhetetlen és ami, sajnos, az ő távoztával teljesen elveszett." (NÁDASI Ferenc, *Guerra Miklós*, i. m., 561.)

68 NÁDASI Ferenc, *70 éves Operaházunk balettje*, i. m., 299. Amikor Nádasi végre felmentést kap a katonai szolgálat alól, az erről szóló hivatalos iratban „magántanácsosként" szerepel. (VÁLYI Rózsi, *Nádasi Ferenc, a Magyar balett érdemes művésze*, i. m., 296.)

VI.

(utóélet)

Faragó Kornélia

AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚ A SZERB IRODALMI KULTÚRÁBAN

Kezdet-alakzatok a két háború közötti regényekben

A szerb irodalom máig táguló első világháborús prózaterei meglehetősen gazdagok, és a recepciós mozdulatok is széleskörűek. Hozzávetőlegesen harminc címszó szerepel az értékesebbnek számító művek szűkebb áttekintésében – többségük a két háború közötti irodalom terméke. A hatvanas–hetvenes évek irodalomtörténeti gondolkodása már pontosan érzékeli, hogy kevés kivételes teljesítménye van ennek a tematikus áramlatnak, de úgy véli, nem kellene háttérbe szorítani e szövegek együtt látását, „mert ezzel felszámolódna egy olyan perspektíva, amelyben az első világháború témájának szentelt alkotások elnyerhetik *valódi jelentésüket*. Mindemellett e műveknek sokkal jelentősebb a szerepük az irodalmi életben, mint azt az elutasító beszédmódok vagy a mellőző magatartások nyomán sejthetnénk."[1] A háborús műfajok összetartozó műcsoportként különülnek el a húszas–harmincas évek egyéb alkotásaitól. 1965-ben gyűjteményes kötet is készült az első világháborút tematizáló szövegekből Rade Konstantinović válogatásában. A könyv még ma is élesnek tűnő, de előszeretettel idézett előszavában (*Előszó helyett: egy hallgatásról*)[2] Konstantinović azt állítja, hogy ez az irodalom jórészt beszédképtelen, nem tud mondani semmi lényegeset a háborúzó emberről. A kifejezésképtelenség és a hallgatás az általános heroizáció következménye, hiszen a magasztossági tendenciákat foganatosító beszéd nyomán absztrahálódik, frázisszerűvé válik a nyelv, majdnemhogy megsemmisül. Stojan Đorđić, a téma másik ismert kutatója Konstantinović szövegének ismeretében beszél arról, hogy az 1914-es mozgósítási élmények újra előhívták az eposzi komplexumot a szerb kulturális tradíció legmélyebb rétegeiből. A 1914-es győzelmeknek még sikerült is életben tartaniuk a hősmítosz abszolútumát. Minden egyéb szellemi teljesítmény csak az ehhez viszonyuló patetikus retorika szintjén válhatott működőképessé. A későbbi történések azonban lerombolták az eposzi ember teljes világát, amelyet a végső győzelem sem tudott visszaállítani; a háború újonnan kialakuló kultúrája viszont képtelen volt az elengedhetetlenül fontos nyelvváltásra. Ekkor engedte át a terepet a hősies frázisnyelv a hallgatásnak, vagy éppen egy régies, érthetetlen és zavaros nyelviség szuggesztivitásának. A ki-

1 Stojan Đorđić, *„Srpska trilogija": Stevana Jakovljevića*, Književna istorija, VIII, 1975, 30. 213.

2 Rade Konstantinović, *Umesto uvoda: o jednom ćutanju* = R. K., *Ratni drugovi*, Novi Sad, Matica srpska, 1965.

emelkedőbb alkotásokat leszámítva az irodalmi nyelv sem tudott ezen a nyelviségen túllépni.[3]

A szerb irodalomtörténetek általában az említésre méltó első világháborús művek között tartják számon a következőket: Dragiša Vasić: *Crvene magle* (Vörös ködök, 1921), Miloš Crnjanski: *Dnevnik o Čarnojeviću* (Čarnojević naplója, Csuka Zoltán ford., 1921), Stanislav Krakov: *Kroz buru* (Szélviharban, 1921) és *Krila* (Szárnyak, 1922), Damjan Kovačević: *Mali heroji* (Kis hősök, 1930), Radoslav M. Vesnić: *Slavoljub Zorić* (1930), Miodrag St. Stefanović: *Igračke na putu* (Játékok útközben, 1930), Branimir Ćosić: *Pokošeno polje* (*Szedett fa*, Ács Károly ford., 1934), Rista Ratković: *Nevidbog* (1933), Stevan Jakovljević: *Srpska trilogija* (Szerb trilógia, 1934–1936), Emil Petrović: *Neznani junak* (Ismeretlen hős, 1934), Mato Blažević: *Zaboravljeni grobovi* (Elfelejtett sírok, 1937), Konstantin Đorđević: *U bežaniji* (Szökésben, 1939), Dušan Đurović: *Dukljanska zemlja* (Duklja földje, 1939), Siniša Paunović: *Pusta zemlja* (Kietlen ország, 1948), Miodrag Vergović: *I đaci ratuju* (A diákok is háborúznak, 1956), Rastko Petrović: *Dan šesti* (A hatodik nap, posztumusz kiadás, 1961), Ćamil Sijarić: *Mojkovačka bitka* (A mojkováci ütközet, 1968), Miroslav Golubović: *Teška vremena* (Nehéz idők, trilógia, 1972), Dobrica Ćosić: *Vreme smrti I–IV.* (A halál ideje, tetralógia, 1972–1979), Mladen St. Đuričić: *Oj Užice, mali Carigrade* (Ó Užice, kicsi Sztambul, 1975), Danko Popović: *Knjiga o Milutinu* (Milutin könyve, 1986), Aleksandar Gatalica: *Veliki rat* (A nagy háború, 2012). Feltétlenül meg kell jegyezni, hogy 2013-ban ez utóbbi, Gatalica „enciklopédikus nagyregénye" nyerte el a legnagyobb presztízsű szerb irodalmi elismerést, a NIN-díjat.

Ha csupán a legkiemelkedőbb alkotásokra szűkítjük a kört, akkor tíz körülire csökken a művek száma, de ebben a válogatásban is kötelezően jelen van Stevan Jakovljević *Szerb trilógia* című háromkötetes, majdnem ezer oldalas nagyregénye, amely kifejezetten „háborús prózaként" tett szert közismertségre és szinte hihetetlen méretű népszerűségre. „Ebben a regényben a háború a hősök megnyilvánulását lehetővé tevő akció kiváltója, meghatározója és feltétele is egyben."[4] A regény iránti roppant érdeklődés mindenekelőtt természetesen abból következik, hogy a szerb kultúra, bizonyos vonatkozásokban, mindig is a háborúk történetéből kívánta megérteni önmagát, de abból is, hogy rendkívül izgalmas az a kettősség, amely a győztes narratíváját felmutató Szerb Királyság viszonylatában megvalósul, hiszen mindeközben a világháború legnagyobb veszteségeket elszenvedő hadseregéről van szó. Jakovljević műve azzal válik ki a témát érintőlegesen, illetve fragmentárisan megközelítő alkotások közül, hogy horizontja igen szélesnek tekinthető: az első világháború mind a négy évére kiterjedő, átfogó koncepcióval dolgozik. E négy év vonatkozásában Szerbia regényesített történelmét konstruálja meg a szerb katona

3 Stojan Đorđić, i. m., 214.

4 Slobodan Ž. Marković, *Srpska književnost između dva svetska rata – pojave, pisci i dela*, Beograd, Društvo za srpski jezik i književnost Srbije, 2004, 95.

perspektívájából. A regény olvasottságát az sem csökkentette, hogy a korabeli kritika dilettáns vonásokat, riporteri felszínességet, terjengősséget észlelt, és az elbeszélés faktografikusságát is bírálta.[5] Az irodalom és az eredeti tapasztalat túlzott közelségének értékelése időközben – a tényirodalom megítélésének módosulásával – sorozatos átalakulásokon ment keresztül. Ezt a regényt illetően, bár Jakovljević sem tudott teljesen megszabadulni a szerb háborús irodalmi tradícióban jelen lévő „tehetetlen és szűkös szuggesztivitástól",[6] egyre pozitívabb elbírálásban részesül minden olyan vonatkozás, amely a művet a történelemhez, a fronttapasztalathoz, a háborús kultúra tényszerű reprezentációjához köti. Az értékelő megközelítések történeti változásának látványos mozgása különösen akkor szembeötlő, amikor a végletek irányából közelítünk. Példának okáért, meggyőző módon tárul elénk ez a mozgás a tényszerűség értékelését illetően: az idő múlásával mintha lebomlanának, vagy legalábbis háttérbe szorulnának a recepcióban az elbeszélés referenciális színezetei, historikus adatszerűségei. Stojan Đorđić le is szögezi, hogy az iménti vádak ma már tarthatatlanok, különösen a túlzott tényszerűség vádja. Ezenkívül Jakovljević regényében a hőstett vagy a hős halála eposzi intonáltság híján nem mutat olyan egybeesést a kollektív sorssal, hogy ebbe az eposzi ember minden további nélkül beleilleszkedhessen.[7] Ez a regény az egyéni tragikus sors centralizálásával, a szituációba helyezés közvetlenségével hat. A háború értelmének vagy inkább értelmetlenségének sokaspektusú megvilágítása nyomán Jakovljević regényében a háborús történéstér nemcsak az általános katasztrófa helyszíne, hanem paradox módon egy olyan terep, ahol „az emberiességi mértékek is megmutatkozhatnak".[8] A műfajt illető esztétikai kutatások szerint a szerb irodalomtörténet-írás a kortárs befogadás kivételével – amely még egy krónika emlékezeti tereként élte, élhette meg a *Szerb trilógiát* – főként autobiografikus memoárregénynek tartja Jakovljević művét, de a történelmi regény, a napló- és a riportszerűség jegyeit is számba veszi, sőt, a regényes epopeia és a regényfolyam fogalma is funkcióba kerül. A széles áradású elbeszélés, mint a hasonló fogantatású művek általában, az egyéni és a közösségi relációk egymásnak feszülő működését, pontosabban a katona és a hadsereg, illetve az ember és a nemzet viszonyát tematizálja háborús vonatkozásokban, de a regény minden törekvése ellenére is összeegyeztethetetlennek bizonyul a nemzeti és az egyéni érdek, hiszen a nemzeti nagyság a háború destruktív erőivel szemben tehetetlen egyének drámai történeteiből formálódik.[9] A regény emotív és gondolatai távlatait – bár ott áll előttünk az „egyén a maga nagyságában és erőtlenségében" – a szubjektivitás háttérbe szorítása,

5 Jovan Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Sezam Book, 2013.

6 Stojan Đorđić, i. m., 235.

7 Uo., 245.

8 Uo., 251.

9 Vö. Slobodan Ž. Marković, i. m., 95.

az individuum és a nemzeti közösség viszonyának mélységes ellentmondásossága határozza meg.

Figyelemre méltó, ahogyan az egyes szám első személyű narráció mellett időközönként a mi-elbeszélés is megjelenik a személyes élmény kiszélesítését, az egész közösségre való átvitelét hozva magával. A poétikai értelemben kitüntetett *esemény* sorozatossági mechanizmusa legintenzívebben a mi–ők viszonylatának kidolgozására irányul. Stevan Jakovljević a szerb királyi hadsereg tisztjeként szolgált a háború idején, így biografikus karakterű elbeszélése a magyar olvasót abban a különös élményben részesíti, hogy a saját nemzeti mozzanatot ezúttal az ők szemszögéből, tehát az ellenséges erők perspektívájából tapasztalhatja meg. Ez az az élmény, amely az itt említésre kerülő további alkotások vonatkozásában is erősen befolyásolja az olvasást. Amikor a világ felbomlik a mi világunkra és az övékre, a „mieinkbe" ágyazott elbeszélői tudat a negatívumokat az ellenséges oldalhoz köti. És bár az ellenség túlnyomórészt homogén egységet alkot (a „svábok" fogalmában), a magyar elem helyenként mégis megmutatkozik. Az első kötet egyik pregnáns szöveghelyét idézem: „Beszélnek a magyaroknak a védtelenekkel szembeni rémtetteiről is, és ez kiváltja az emberekből az utálatot és a bosszú titkos vágyát."[10]

A mobilizáció hírének kezdetként való kiteljesülése mindegyik itt szóba kerülő regényszerkezet felütését jellemzi. A *Szerb trilógiá*ban azonban nem városi közegbe csapódik be a hír, mint más regényekben, hanem természeti környezetben átélt *akusztikai eltérések* szintjén fejti ki hatását. Stevan Jakovljević háborús víziójában az eltérés elbeszélése mindenekelőtt a mező zajainak vészjelző másságát jelenti. A „valami történik" érzete a birkapásztorok akusztikus érzékeiben játszódik le, egy olyan közegben, amelynek a legnehezebb megteremteni az érdekeltségét a háborút illetően. A *Szerb trilógia* első kötetének (amely az *Ezerkilencszáztizennégy* címet viseli) kezdeteit *a búcsú* alakzatai formálják, és lényeges mozzanatként épül be a családtagok különbségének az elválás, az elszakadás mentén való megkreálása. A bevonuló újoncok az „ismeretlen helyre megyek idegenek közé"[11] érzésével távolodnak a családi közegtől.

A háborús akarathoz való viszony demonstrálásaként az ellenálláshiány, az apai elfogadó, belenyugvó jellegű szólamok („így kell lennie", „fiam, hív a haza") és az anyai kétségbeesés különböző formái szervezik az elbeszélést, és ami lényeges: már itt felvillan a viszontlátás reménytelensége. „Most már tudják, hogy Ausztria ok nélkül üzent nekünk hadat"[12], közli a tiszt a frontra kényszerülő katonákkal. A későbbiekben arra összpontosít az elbeszélés, hogy bár „háború van", még nem alakult ki a háború érzete, viszont máris gyengülnek az elválás, a búcsú fájdalmai. Sokféle érzelmi transzformáció játszódik le, de már alakulóban van az új élet iránti kíváncsiság is: „Sorjáznak az új benyomások és felborítják a gondolatok szinte szokványos folyamát, s a parancsnoksághoz közeledve mindenkiben nő a várakozás érzése az új életet illetően."[13] Az otthonra való emlékezés már nem fájó seb, hanem „vágyakozó, édes gondolat", és olyan nyíltságú az otthoni intimitásokról való beszéd az idegenekkel, „mintha ezek az emberek többé nem térnének vissza az asszonyaikhoz".[14] A személyes élet mások által kisajátítható, a közösség, a haza birtokába átvándorló kategóriává változik: „Bajtársak! Hűséget esküdtünk a királynak és a mi életünk most már nem a miénk, hanem a hazáé."[15] A regény a későbbiekben ezt a fajta emelkedettséget teljes egészében leépíti. Döbbenetes érzékelni, ahogyan egyszerűsödnek a vágyak. A leépítés egyik eszközeként, az egyre kegyetlenebb szituativitás érzékeltetésére, minden előzetes tudás és információ felmondja a szolgálatot, mintegy kontraszthatásként itt az emberek bomlanak, szörnyűséges szagot árasztva: „Ez nem az, amiről a kellemes szobákban hallani lehetett, vagy olvasni a kényelmes fotelekben: a harc olimpiára hasonlított, ahol az emberek epikus hősök, a dicsőség koszorúival ékesítve."[16] A harctéri gondolkodásban egyre sűrűbben merül fel a front és a hátország – az első világháború idején még valóban tapasztalható – végletes különbsége, az, hogy míg a messzi, kávéházi teraszokon békésen üldögéltek és társalogtak az emberek „addig itt könyörgőn néztek az égre, remegtek és szorongtak, majd védtelen mellel szuronyba rohantak és meghaltak".[17] Az elbeszélő meglehetősen éles hangon teszi fel a kérdést, hogy hol vannak azok a professzionális patrióták, akik háborút kiáltottak a belgrádi utcákon, hiszen egész idő alatt egy sem tűnt fel közülük.

A *Szerb trilógia* egyik legfigyelemreméltóbb vonatkozásrendszere a homogenizálásé, az unifikálásé. Kezdetben az egyén beilleszkedési, átalakulási törekvéseinek tükrében jelenik meg az egységesülési tendencia: „A dal visszhangzott a kaszárnya egész körletében, és a lábak egybehangzó dobbantása hallatszott. Öntudatlanul is szökkentem egyet, hogy lépést váltsak, és ettől a pillanattól ez a kimért taktus, mintha bemintázódott volna a gondolataimba."[18] Az azonos oldalon harcolók gondolatai „egy közös érzésben találkoznak, amelyet az a fogalom fejez ki, hogy: Haza."[19] Olyanok ezek az emberek, „mintha azonos mechanizmus mozgatná őket",[20] és kezdetben *még* jelentékeny tényezőként van jelen az egyenruha-élmény és a különböző alaki tevékenységek

10 Stevan JAKOVLJEVIĆ *Srpska trilogija* című regényére a következő kiadás alapján hivatkozom: Beograd, Delta press, 1986. 52. A kiragadott mondatokat a saját fordításomban közlöm, mint ahogy más olyan regények esetében is, amelyek magyar fordításban nem jelentek meg.

11 Stevan JAKOVLJEVIĆ, i. m., 13.

12 Uo., 22.

13 Uo., 45.

14 Uo., 45.

15 Uo., 202.

16 Uo., 65.

17 Uo., 85.

18 Uo., 20.

19 Uo., 22.

20 Uo., 28.

vonzása. A regényről készült legfrissebb tanulmányok egyike[21] hangsúlyosan hívja fel a figyelmet a kezdeti dekoratív élményiség későbbi erőteljes transzformációjára.

A harcok megkezdésétől számítva – mint az itt említésre kerülő regények mindegyikében – a háború akusztikai dimenzióinak kidolgozása érdemel figyelmet. A különböző látáskorlátok bemutatása mellett a szövegek általános jellemzője a hallásérzetek előtérbe állítása. Mindent betölt a vezényszavak, a lövések, a robbanások hangja, a fájdalmas kiáltások, a segélykérések, a halálhörgések – egyesek az anyjukat szólítják – részletező megjelenítése, majd a temetési ima, a temetési induló hangja. A katonák „edzett füle" segít a tájékozódásban, amikor mozzanatról mozzanatra közvetíti az elbeszélő a tarackos ütegek által kiváltott félelmek kibontakozását. A hangesemények feszült követése, az egzisztenciális jelentőségű hallgatózás – a lövések hangjára megszakad minden más tevékenység, és mindenki az orientáló hangokra összpontosít – alakítja az élményvilágot, a halálos csöndek vagy éppen a „baljós és félelmetes zajok, a szörnyű zúgások, az egyre félelmetesebb és borzalmasabb"[22] hangjelenségek vegyülnek a szagérzetekkel és a lőporködökkel.

A rendkívül szűkös látási viszonyok kitágítását egy templomtoronyból való letekintéssel teszi lehetővé az elbeszélés, a távlati perspektíva kiváltotta szinekdochikus látás az ellenséges haderő katonáit kék zubbonyokként aposztrofálja. A roncsolt testek vizualitását, a testhelyzetek, a sebesülésfélék leírását különösen az erősíti fel, hogy szinte nincsenek más látványok. Ilyen tekintetben a *November huszadikán történt* című fejezet csatajelenetei a legintenzívebbek. A megsebzett, megcsonkított testek *tárgyi* jellegzetességei kegyetlen képeket létesítenek, főként az ellenséges halottak látványára fókuszálva, de ezekben a szövegviszonylatokban már a saját halottak is látszanak. Az ellenség halottjait szemlélő katonák önmaguk lehetséges történetére ismerve borzongnak bele „az ember sorsába, és akaratlanul is felmerül bennük a gondolat, hogy velük is megtörténhet".[23] Több változatban is formát nyer a „megrendültek szolidaritásának fenoménja, amely minden ellentétük és vitájuk ellenére összekapcsolja az ellenfeleket".[24] Az unifikálási tendencia akkor éri el a tetőpontját, amikor azt olvassuk, hogy „Rengeteg halott volt mindkét oldalról, mindegy, a halál kibékítette őket",[25] és a további leírások szerint a holttestek „szenvedő arckifejezésükben már mind egymásra hasonlítanak".[26]

A *Várakozás a halálra* című fejezet feszült helyzetében a katonák súlyos sejtelmekkel várják a holnapot, a bizonytalanság eljövendő történéseit illetően, de lényeges mozzanat, hogy ez a „haláljáték izgalommal tölti" el őket.[27] Az idő jelentése is megváltozik, örökkévalóságnak tűnnek a várakozás percei, dinamikusan váltakozó nézőpontok lépnek működésbe, és mint egy némafilm jelenetei, sorjáznak a képek, e néma-jelenetek talányosságai pedig a végletekig fokozzák az izgalmat. A korábbinál átfogóbb látásmódok érvényesülnek, és hangyányinak látszó, groteszk mozgású emberek töltik be a látómezőt. Majd a közeli foglyokra esik az elbeszélői pillantás, jelezve, hogy a halálközeli helyzetekben oldódik a fegyelem, csökken a fenyítésektől való félelem: „Csak a tisztek, ezúttal magyarok, néznek mogorván, még itt is megpróbálják fegyelmezni a katonáikat."[28] Az öldöklést a hullák kirablása tetézi – ilyen tekintetben meglehetősen nyílt a beszéd, merthogy a „háborúban lopnak" –, a hadifoglyok kifosztása is ide számítható, hiszen az elbeszélő szerint ezek „élő holttestek".

Miloš Crnjanski, egy évtizeddel korábbi, *Čarnojević naplója*[29] című (anti-) háborús regényében Vid napjának és egy csillagos éjszakának a felemlegetésével – „amelyet egy szép gyilkosság lobbantott lángra" – formálja meg a *Kezdet* alakzatát. De felidéződik a felvirágozott katonák részeg dala és a vidovdáni gyilkos szidalmazásának hallásélménye is („Egy úrasszony azt mondta: ez a nevetséges vidovdani hős »romlott«, és hogy valamennyi szarajevói gimnazista »romlott«. Az én szemem könnyben úszott. Ó akkor még fiatal voltam, annyira fiatal."[30]) . A regény sajátos szövegszervező elvét kontextusukat vesztett, amolyan kiragadott narratívumok valósítják meg, a lineáris rend felszabdalásával. Az expresszionista látomásosság tropológiai szinten erős poétikájú dinamizmust létesít, sokkal erőteljesebbet, mint Stevan Jakovljević könyve. Crnjanski „újradefiniálja a szerb (történelmi) regény műfaji és poétikai identitását".[31] Čarnojević naplója tematikai-motivikai szinten többet is felvillant azokból a mozzanatokból, amelyekről a *Szerb trilógia* kapcsán már szó esett, bár a háború konkrét képiségében csupán néhány szövegfragmentumban van jelen a regényben. Az akusztikai jellemzők ezeket az effektusokat is uralják, az általános lárma, az ágyúdörgés, a gépfegyverkattogás, a rettentő ordítozás és a jajveszékelés szintén a domináns érzékelési mezőbe tartoznak. Az elbeszélés alapvető sugallata, hogy egy frontkatona „átélésében megváltozik a táj topográfiai jellege: hirtelen *véget ér*, a romok már nem azok, *amik voltak*, falvak etc., hanem amivé majd válhatnak egy adott pillanatban – fedezékké, tájékozódási ponttá".[32] Miloš Crnjanski biografikus élményei nyomán, a Monarchia hadseregéről lévén szó, itt bonyolultabb a nemzeti-nyelvi aspektus: „Egyik üregből valaki gúnyosan magyarul kiabál felém, és gyalázatosan káromkodik"[33] – olvassuk, de német szavak is elhangzanak („Valaki németül

21 Violeta Mitrović, *Div-junaci između sećanja i zaborava Srpska trilogija Stevana Jakovljevića*, Letopis matice srpske, 493. 2014/1–2, 102–124.
22 Uo., 124.
23 Uo., 63.
24 Jan Patočka, *Eretnek esszék a történelem filozófiájáról* = J. P., *Mi a cseh? Esszék és tanulmányok*, ford. Kiss-Szemán Róbert, Németh István, Pozsony, Kalligram, 1996, 360.
25 Stevan Jakovljević, i. m., 65.
26 Uo., 82.

27 Uo., 218.
28 Uo., 279.
29 Miloš Crnjanski, *Čarnojević naplója*, ford. Csuka Zoltán, Bp., Európa, 1973.
30 Uo., 7.
31 Predrag Petrović, *Prvi (anti)ratni roman*, Letopis matice srpske, 493, 2014/1–2, 55.
32 Jan Patočka, i. m., 360.
33 Miloš Crnjanski, i. m., 18.

szidja az anyánk istenit és kutyának nevez minket"[34]) és szláv katonákról is említés történik. Hihetetlen mozgalmasság igei túlsúllyal – alaki és tartalmi erősítések jelenítik meg a háborús cselekvéssort, majd szinekdochikus szervezésű közelkép mutatja a galíciai harcterek halottait: „elővicsorgó fogakkal, lábuk nevetségesen merev, kemény, furcsán kemény térdekkel".[35]

Dragiša Vasić a Szerb Királyi Hadsereg egykori katonájaként a kolubarai csata személyes tapasztalatát beépítve írta meg a *Vörös ködök* című[36] regényét, amelynek első mondata a domináns narratívák egyikét vezeti be: „Csütörtökön, július 23-án őrült módon robbant be a fővárosba az ultimátum, s a merénylettől már eleve rendkívülivé és zaklatottá vált élet hirtelen valami furcsán kínos és baljós formát öltött."[37] Egy földrengés utáni, felzúdult helyzetet lát kibontakozni az elbeszélő, mindenki „kommentál, jövendöl, érvel, találgat a szörnyen kellemetlen dolgok további kimenetelét illetően, miközben senki sem tud semmit a vak és láthatatlan erők dühös szándékairól, amelyektől a fejleményeknek függeniük kell."[38] *A Vörös ködök*ben a minisztérium előtti téren beszélgető szerbek szavaiból az vehető ki, hogy főként az osztrák–magyar huszároktól tartanak. A kezdet poétikája a hír szájról szájra való terjedését, az előérzetek, az újabb háborús történések lehetőség-mivoltát formálja elbeszéléssé. A központi szereplő „kiment az utcára, de nem azért, hogy kérdezősködjön, hogy megtudjon valamit, hanem csak azért, hogy van-e valami olyan Belgrád légkörében, valami váratlan, valami, ami nem felel meg az ő furcsa előérzeteinek".[39] A központi szereplő azon az ominózus napon a levelét is azzal a fatális hírrel zárja, amely felverte a fővárost. Általános a vélemény, hogy ez az ultimátum semmi mást nem jelenthet, csak háborút: „menjetek haza, készüljetek, háborúnak mindenképpen lennie kell!"[40] Kiemelendő tény, hogy a latolgatások mindig magukban foglalják az előző háborúk, a szerb–bolgár háború, és a Balkán-háborúk tapasztalatát, jelezvén, hogy ez a társadalom nem az ismeretlen jelenségével találta magát szemben. A pillanatnyi helyzetet illetően azonban minduntalan felbukkan az informálatlanság, a háborús szövegek állandó alakzata az ismerős fordulattal: „semmit sem lehetett tudni". Mindeközben azt is látjuk, hogyan zajlik a tapasztalásváltás, a hétköznapokba berobbanó hír hogyan téríti el a biografikus folyamatokat, mi mindent szakít meg, milyen terveket tör derékba.

Egy kezdet-alakzatokat feltérképező elemzésből nem hiányozhat Branimir Ćosić, a két háború közötti szerb próza jeles alakja, aki az utolsó, és egyben legjobb művében, a *Szedett fá*ban (Pokošeno polje[41]), ugyancsak autobiografikus mozzanatokból építkezik.[42] A regényből, amelyben helyenként a két háború közötti szerb irodalom legjobb fragmentumaira bukkanunk, Ács Károly kreált színvonalas magyar nyelvű olvasmányt. A háború kezdeteit a végeszakadás, illetve a radikális változás („Szóval mindennek vége. Nenád zavarában csak annyit értett meg, hogy valami borzasztó és szörnyen izgalmas dolog készül kitörni."[43]) jelentéseiből konstruálja meg az elbeszélő, kirajzolva a borzasztó és az izgalmas jellegzetesnek mondható kettősségét. A Belgrád ágyúzását és a Száva-híd felrobbantását elbeszélő első fejezet (*Egy egész ifjúság*) az ellipszis nyelvtanával és a nominális stílus erejével él az akusztikai dimenziók megjelenítésében: „Robbanás. Zúgás. Robbanás. Mégegyszer."[44] Itt még a centrális történések részesei a szereplők, de a későbbiekben, a felerősödő harcok idején az elbeszélő kivonja őket Belgrádból, és az *1914, menekülés* című fejezetben Nišbe menekíti.

Az ellenség diskurzív elgyengítésére való törekvés, mint más regényekben is, a megfutamodás képzetének lefokozó mozzanatához kötődik, és széles körű nevetést generál. Az ágyúzások megkezdése előtt a belgrádiak a túlparton feltűnő osztrák–magyar csapattesteket kémlelik a Kalemegdánról, és az akkor még gyermekkorú főhőst a következő mondat tájékoztatja: „Látod, azok a svábok."[45] A *kezdetek* hangulati könnyedségét jelezve bontakozik ki a feltűzött szuronyokkal gyakorlatozó katonákat igencsak eljelentéktelenítő, groteszk színezetű látvány. „Apró emberi alakok nevetségesen apró és ostoba mozdulatokkal futottak egy kétemeletes sárga épület felé, amelynek fordított képe mozdulatlan fekete-sárga zászlajával együtt visszatükröződött a Száva síma felszínén. [...] Nenád mellett valaki – a tömeg hangos nevetését és helyeslését váltva ki – így szólt: Tanulnak megfutamodni."[46]

34 Uo., 18.
35 Uo., 19.
36 Dragiša Vasić, *Crvene magle*, Beograd, Narodna knjiga – Alfa, 2005.
37 Uo., 31.
38 Uo., 31.
39 Uo., 37.
40 Uo.
41 Branimir Csoszics, *Szedett fa*, ford. Ács Károly, Újvidék, Testvériség-Egység Könyvkiadóvállalat, 1957.

42 Eli Finci, *Književni put Branimira Ćosića* = Branimir Ćosić, *Pokošeno polje*, Novi Sad, 1962, 7–20.
43 Csoszics, i. m., 16.
44 Uo., 18.
45 Uo., 17.
46 Uo.

Bányai Éva

HÁBORÚS ALAKZATOK, KÖZTES VISZONYTEREK TOMPA ANDREA *FEJTŐL S LÁBTÓL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Az utóbbi időben megsokasodtak azok a cikkek, tanulmányok, amelyek a száz évvel ezelőtti történelmi eseményekre reflektálnak. A tanulmányok többsége a korabeli különböző művészeti és irodalmi reflexiókat értelmezi, jelen írás viszont egy kortárs regény múlt század eleji percepciójának és prózai recepciójának a részleges körüljárása. Miként írásom címéből is kiderül, Tompa Andrea második, 2013-ban megjelent *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*[1] című regényéről van szó, amely mű egyik domináns rétege és poétikai tétje a 20. század eleji Erdély köztes viszonytereinek nyelvi megképződése.[2]

A regény fülszövegébe kiemelt idézetből kiolvasható az eltávolítás gesztusa: „Mert *száz esztendő* azért biztosan kell, hogy kimenjen minden harag s düh, s olyasmi. S főleg azokkal menjen ki, kik tanúskodtak, s szemükkel látták a nagy összeroskadást s mindent, szomorúságot, haza vesztését." (Kiemelés tőlem – B. É.) Kérdés, hogy mihez kell száz év, és mire elég, mennyivel látjuk tisztábban, „harag és düh" nélkül az ezelőtt száz évvel történteket. Ha a közéleti vagy politikai aktualitásokat elemeznénk – ami nem képezi jelen írás célját –, akkor nagyon rövid idő alatt megállapíthatnánk, hogy mindkét jelző állapottá merevedett, korántsem volt elég száz év a letisztuláshoz és tisztánlátáshoz. De az előbb említett regények – ha olvasná is őket a nagyközönség – talán segíthetnének is e traumák feloldásában, azzal, hogy egy másfajta, nem a wassalberti „fenyőerdő-szikla-patak"-féle, hanem egy demitizált (irodalmi) Erdély-kép nyerjen teret.

Mivel már nincsenek kortárs emlékezők, akik testközelből érintettek voltak a száz évvel ezelőtt megtörtént eseményekben, az *emlékezet* az egyik trópus, ami köré épül e korszak megformálhatósága. A megjelenített tér és idő megképzése az emlékezet függvényében és viszonyában, a megélt szubjektivitás árnyalataiban is változik.

Pierre Nora írja *A helyek problematikája* körüli emlékezet-eszmefuttatásaiban az *emlékezet kötelességét* illetően, hogy az mindenkit önmaga történészévé tesz: „Mivel ez az emlékezet kívülről közeledik felénk, mi egyéni kényszerként interiorizáljuk azt, hiszen az nem társadalmi gyakorlat már. Az emlékezet történelemmé való átalakulása minden közösséget arra kötelezett,

1 Tompa Andrea, *Fejtől s lábtól. Kettő orvos Erdélyben*, Pozsony, Kalligram, 2013.

2 Ugyanezen korszak történéseit tematizálja a legújabb, kiváló Vida-regény is, lásd: Vida Gábor, *Ahol az ő lelke*, Bp., Magvető, 2013.

hogy saját történelmének újjáélesztése révén újradefiniálja identitását."[3] Tompa Andrea már az első regényében, a 2010-ben megjelent *A hóhér házában*[4] is az emlékezet-nyomok, akkor a közelmúlt, a totalitarizmus-korszak nyomainak rögzítését kísérelte meg. *A hóhér háza* az egyéni és családtörténeti réteg mellett a romániai-erdélyi-kolozsvári köz- és magándiskurzusoknak, a kollektív és a privát emlékezet elmondhatatlannak tűnő, rituális meghatározottságú történeteinek manifesztuma, irodalmi-fikciós konstrukciója is egyben. Ez szorosan összefügg a geokulturális narráció jegyeinek érvényesülésével, ugyanis – több általam már vizsgált kortárs regényhez hasonlóan (mert az utóbbi időben legfőképp olyan, az átmenetnarratívákhoz tartozó szövegeket vizsgáltam, amelyek a múlt századi nyolcvanas–kilencvenes évek erdélyi, romániai történelmi/társadalmi fordulatának nyelvi leképezésére/megképzésére tesznek kísérletet) – Tompa Andrea regényei is olyan nyelvi és nem nyelvi dokumentumok lelőhelyei, amelyek – miként Faragó Kornélia mondja a geokulturális viszonyokat feltérképező írásaiban – azt a kultúrát teresítik, amelyben létrejöttek.[5]

A Tompa-regény alcíme a legfőbb lokalizátor: *Kettő orvos Erdélyben*, de az archaizáló számnév és a főcímbeli „s" kötőszó is rásegít, hogy ne csak térképileg, hanem nyelvileg is behatárolódjék a szövegvilág. A két orvostanhallgató, egy női és férfi elbeszélő párhuzamos, én-narrációjából összeálló, a 20. század elejéről „tudósító" prózaszöveg kiemelten reflektál a háborút megelőző békés, gazdaságilag-szellemileg(-orvosilag) prosperáló időszakra, ugyanakkor a szereplők „alulnézeti perspektívájából" hitelesen, társadalomtudósi és mentalitástörténészi pontossággal láttatja a korabeli Erdély-térképet: a – mint kiderül az előre megfogalmazott tábori levelezőlapról – kilenc nyelvet beszélő térség több nációjának egymáshoz való viszonyát, a másikról és önmagáról alkotott képét, az emancipációs és asszimilációs törekvéseket, s mindazt, ami hozzájárulhatott a háború kialakulásához és a regényben „*Té-szindróma*ként" emlegetett, a háborút követő térváltáshoz. A tér által létrehozott viszonyokat és a viszonyok teresülését nemcsak a fő- és mellékszereplők közötti sokszintű és sokfelé ágazó (családi, baráti, egyetemi, munka- stb.) relációk, hanem a különböző földrajzi terek közötti átmenetek – háború előtti, alatti és utáni – alakulásai képezik, a szereplők további sorsára való ki- és ráhatás érvényesülésével.

A regényidő feltételezhetően a huszadik század első évtizedének végén kezdődik, pontos időpontokat nem ad a szöveg, de a vélt időkoordinátákat meghatározza. A „valós" történelmi eseményekhez viszonyítva – szoros olvasással – kikövetkeztethető, mely évben érettségizik a szebeni kollégiumban egy Brassó-környéki (valószínűleg kőhalmi) aljegyző fia, amikor – mint értesülünk az első fejezetben – levelet kap mindenható atyjától arra vonatkozóan, hogy nem a vágyott Budapesten, hanem „az ország másadik egyetemé[n] az ősi magyar városban, Kolozsvárt, Erdély igazi fővárosában" (11.) kezdheti el felsőfokú tanulmányait. Ehhez viszonyítva – miként később, az olvasás előrehaladtával kikövetkeztethetjük – egy évvel korábban, de a regénybeli második fejezetben dől el az enyedi zsidó lány sorsa is, akit az atyai pofon és a várható családi kitagadás sem tántorít el az orvosi egyetemre való készüléstől, ahol – miként majd ironikusan mondja róla az öccse, pontosabban az ikertestvére – „kékharisnya tudós nő" lesz. (142.) Az elején egymást váltják a párhuzamos megszólalások, később egyik-másik elbeszélő nagyobb teret, egymás után több fejezetet kanyarít ki magának – az épp vele (meg)történtek fontossága okán.

A regény egyik főszereplője a tér, legfőképp Kolozsvár tere, tér-képe, amely a legtöbb esetben referenciálisan olvastatja magát, ugyanakkor a megjelenített tér megképzése az emlékezet függvényében és viszonyában alakul, itt – *A hóhér házá*hoz képest – nem a megélt szubjektivitás, hanem a levéltári kutatások és a kollektív emlékezet egymásra hatásának árnyalataiban is. A két regényt összeolvasva nemcsak az intratextuális kapcsolatok[6] hálózatát térképezhetjük fel, de Kolozsvár, „ki magát legfőbb városnak s szellemi köldöknek mondja itten Erdélybe" (25.), térrétegei is megképződnek.

A közös nézőpontot – a mindent meghatározó, a regényt motivikusan is behálózó vízimádat és vízfüggés mellett – a medikusi perspektíva biztosítja, talán ezért is hasonlít egymásra a két elbeszélő beszédmódja, nyelvezete, amely egyébként egy zseniálisan megteremtett archaizáló köznyelv Tompa Andrea által létrehozott egyedi képződménye. Ugyan a két párhuzamos elbeszélő hangja a megszólalásuk elején nem különbözik (többnyire a kontextusból kell rájönnünk, hogy épp melyikük beszél), de a medika későbbi fejezetei eltérnek a korábbi megszólalásmódoktól: ahogy éretté (és orvossá) válik, úgy lesz nyugodtabb, kevésbé impulzív, letisztultabb az előadásmódja is.

A regény egyik tétje a szövegben „*Té-szindróma*"-ként emlegetett Trianon-narratíva körüljárása, melyet közvetlen, egyéni és részben közvetett, kollektív nézőpontok felvonultatása, belső ütköztetése tesz lehetővé. Az olykor naiv, dogmatikus, töprengő és/vagy problematizáló kérdésfelvetésekkel „operáló" narrációk is a diskurzusok lezárhatatlanságát, a megértés kételyét erősítik: a folyamatos jelenben való megszólalásmód, a mindig „most"-ban való lét a kontinuum, a „tranzitórius trauma" (392.) meglétére utalnak. Az Erdély-tér-kép regénybeli imagológiai bemutatása hiánypótló a maga nemében, egy-egy egyetemi szónoklat vagy a kommentált apai levél is a korabeli Erdély társadalmi-történelmi-antropológiai kontextusának, imagológiai és ideológiai térképének lenyomata.

A többször, különböző helyzetekben és megszólalók által analizált etnikumok: magyarok, zsidók, románok (akik a korszellem alapján is többnyire oláh-

3 Pierre Nora, *Emlékezet és történelem között: A helyek problematikája*, ford. K. Horváth Zsolt, Múlt és Jövő, 2003/4, 3.

4 Tompa Andrea, *A hóhér háza: Történetek az Aranykorból*, Pozsony, Kalligram, 2010.

5 Vö. Faragó Kornélia, *A viszonosság alakzatai*, Újvidék, Forum, 2009, 7.

6 Vö. Gérard Genette, *Transztextualitás*, ford. Burján Mónika, Helikon, 1996/1, 82–90.

ként említődnek), szászok, cigányok stb. mellett külön kórképet kapunk a székely „nyelvről"-népről, de a barcasági csángók sem maradnak ki a néplélek-analizálásból, főként a medikus-elbeszélő származására való tekintettel. A háborúban – a tabutlanított „besűrűsödöttségben" (247.) – viszont lemeztelenednek az emberek, „Mert az ember egy ily háborúban már se nem magyar, se nem oláh, se muszka vagy német, csak egy darab sovány hús, egy istenverte hús, ki csak ép bőrrel akar kimenekülni, s akárhová de hazamenni." (315.) A regényben amúgy (jelen írás határain jóval túlmutatóan, de) kiemelkedő szerepet játszik a test, egyrészt az orvosi szempontú szakvizsgálat révén, de a szereplők állandó öntestvizsgálata mellett részletekbe menő elbeszélését kapjuk a mindenkori testkultusznak is, melyet fejtől-lábig, tetőtől talpig átelemeznek a megszólalók (időnként azt az olvasói tapasztalatot erősítve, hogy száz évvel ezelőtt már mindent tudtak a testről).

A medika – s ezáltal az olvasó is – az EKE[7] ösztöndíjasaként és megbízottjaként még a háború kitörése előtt végigjárja Székelyföld és Brassó környékének gyógyfürdőit, Előpatakon is megfordul, ahol „bizonyos doktor Brenner rendel Budapestről" (216.), aki rendkívüli alapossággal hallgatja a medika mellét. „Viszont ahogy mondani szokás, neki a szeme se áll jól. Viszont velem nem lehet dolga, mert én szigorúan beszélek vele. Sok ilyesfajta orvos működik fürdőkön: nem ért semmit, de csak az olyasmit lesi." (217.) A fürdő nemcsak emiatt az egyik központi eleme a regénynek, hanem a háború kitörése, pontosabban a szarajevói merénylet is ebben a kontextusban említődik, így kezdődik az egyik, már a medikus által elbeszélt fejezet: „A fürdői megnyitás azért nem egészen úgy történt, ahogy azt apám fantáziálta. Mert mikor nekünk kezdődik a jövő, akkor annak mindjárt vége is van. Mert véget vet neki egyetlen golyó." (236.) E sorokat olvasva akár gyilkosságra vagy öngyilkosságra gondolhat az olvasó, ugyanis Zajzonban, a Kárpát-kanyarbeli világvégen az Abbázia nevű fürdő-szálló megnyitására készülnek, s szóba kerül, hogy a trónörökös pár a Szarajevó melletti Ilidzse fürdőre indult nyaralni (245.) – egyben párhuzamot is vonva a fürdők létének mindenkori fontosságával (egyébként pedig állandóan összehasonlítják a német, osztrák, magyar és erdélyi fürdőket). A cselédet elküldik gombát szedni, s mire – gomba nélkül, de – hazaér, „addigra szervusz, világ. Kapjuk a délutáni újságot Brassóból, rendkívüli kiadás. Egy golyó. Nem is egy, de kettő, mert mind a kettő odalett." (246.) – ez a fejezetzáró passzus jelzi az első világháború kitörésének (utólagosan értelmezett) indítékát, 1914. június 28-át.

A háború kitörésekor a medikának a kolozsvári Veres Kereszt kórház alkalmazottjaként testközeli rálátása is lesz a háborús borzalmakra „Megint számot vetéssel kell kezdeni. Hol ott még nem köszöntött be az új év. // Jól fogadtam, nyugodtan és fegyelmezetten: kitört a háború. Nem úgy, mint sokan, hogy ez nem az én dolgom, férfidolog, nem menekültem, hanem helytállással. [...] Nekem emberiességi dolgom van mostan, igazi feladat, amiért annyit tanultam, dolgoztam, családommal szakítottam, azt nekem most mind be lehet teljesíteni, megmutatni magam tudását." (247.) Kissé patetikus, de racionális hozzáállásról tesz bizonyságot a medika, ugyanakkor érződik az elvonatkoztatásra való hajlama is: „Mert olyan, mintha be lenne sűrűsödve az élet, rettentő sebességben van. Mintha olvasnánk valami könyvet, regényt, hol az emberek születnek, házasulnak s halnak, írtóztató gyorsan. Olyan a háború nekünk, orvosoknak. Éppeg ez az. A besűrűsödöttség." (247.) A háború nemcsak kint, hanem bent is zajlik, a medika saját, a világba és önmagába való (szexuális) bezártságát fájlalja:

> „Akkor reám tör az ijedség ellenben, hogy nem az, hogy kitört a háború, s a világ felfordulás, mi engem s másokat emberhalállal fenyeget. Nem. Hanem hogy ténylegesen kitört, és én még nem is csókolództam. [...] Hogy mindjárt vége is az életnek, hiába gyógyítunk mi iszonyatos erőkkel s a lehető legforróbb szeretettel az emberiség iránt, az élet úgy van kioltva háborúban a harctereken, mint ha rálépne az ember egy hangyára. A háború mutatja az embernek, hogy kell élni, nem szabad sajnálni az életet, s tartogatni valami nagyobb időkre." (247–248.)

A medikus az egyéni és az általános hadba vonulási lelkesültségről beszél, úgy értelmezi a háborút, hogy „megverjük a szerbet, s kész." (256.) A forrongó „ünnep" napján minden pisztolyt felvásárolnak a leendő diadaltól megrészegült hadba indulók, a medikus meg beugrik az épp nyitva levő postára, és táviratozik az apjának, hogy bevonul önkéntesnek. Az amúgy macsó, rátarti főtisztviselő azonnal vonatra ül, és sírva könyörög a fiának, hogy ne vonuljon be, s a medikus – bár elsősorban orvostanárának biztatását követve áll el (kissé infantilis) szándékától – ezúttal is az apai hatalomgyakorlás eszközévé válik.

A háború egyébként kiváló tanterepe lesz az ifjú kétjobbkezes sebésztanoncnak: lényegében élő húson kísérletezhet, így tanulja ki a szakmát. Mindeközben az is kiderül, hogy a cenzúra működik: a kórházban sorukra váró katonák nem olvasnak újságot, mert a harctéren nem az történik, mint amit az újság megír. (277.) Egy véletlen folytán – rossz időben volt rossz helyen, konkrétan pont a román hadüzenetkor ment haza Brassóba egy kis rövid szabadságra – az ifjú sebész a frontra kerül, ahol nemcsak a háború borzalmait szemléli testközelből, hanem két német juhásszal is összehozza a sors, akikkel később együtt is hál, sőt az asszimilációjukat is eltervezi:

> „Ám én elhatároztam, hogy magyarítani fogom őket, ennek révén is befogadván őket a mi hadosztályunkba s nemzeti ügyünkbe, amely ekkorra mindanynyiunkban erősen halványulni s bizonytalankodni kezdett. [...] S ugyan e dögöknek német pásztor fajtájukat meg nem változtathatom, büszke származásuk örökre tagadhatatlan marad bundájukban, de mi befogadó nemzet lévén úgy politizálunk, hogy aki hozzánk akar tartozni, bármiféle faj és náció, az akarjon is magyar lenni nevében." (315.)

7 Erdélyi Kárpáti Egyesület.

A humor, irónia és (olykor) önirónia szövegattribútum, nemcsak helyzeti perspektívák szintjén, de latens szerzői állásfoglalás is. Ezen alakzat használata is a folyamatos kettősséget jelzi, az emberben levő kettősséget, hogy valaki egyszerre tud saját maga és valami más is lenni, és tudja önmagát is más(ik)ként szemlélni.

A mindenkori helyzeti körülmények, történelmi alakulások befolyásolják, hogy mely irányba forduljon a szereplők sorsa, de a hangsúly az utóbbiakon van: a szereplők „alulnézeti" perspektívájából látunk rá a nemzetiségi kavalkádra, az asszimilációs törekvésekre, és az ő beszámolójukból, egyéni és környezeti példákból szerzünk tudomást a háború borzalmairól, amely nemcsak az ígéretes egyetemi pályára szánt, kétjobbkezes sebészből farag egyszerű falusi fürdőorvost, az országhoz hasonlatosan csonkolva, amputálva egy ígéretes életpályát, hanem az egész térséget taszítja a tranzitórius trauma állandósított fogságába.

Az időrétegek elmozdulása, a nem (túl) szilárd időszerkezet a kibillent idő motívumát erősíti: más időérzékelés áll be a békés monarchiabeli éveket követő háború kitörése után, és „új időszámítás" veszi kezdetét a trianoni döntést követően, amikor kinek-kinek választania kell, át tudja-e „a maga óráját a román időre állítani". (381.) S ez nemcsak személyi, hanem intézményi döntést is von maga után: állami hivatalnokokon, polgárokon és egyszerű munkásembereken kívül (a világon talán) egyedülálló módon az egyetem is vonatra száll, és költözik át Szegedre, a hontalanná vált tömeg viszont a Budapest határában létesített „vaggonlakásokba". E kényszerű utazások-utaztatások nem a hagyományos „utazási narratívák" szövegszerű megvalósulásai, az elbeszélők utazásai viszont a megértés, önalkotás és önmegértés lehetőségeként tételeződnek, melynek során nemcsak egymást, a másikat, az idegent keresik és próbálják megismerni, hanem az önmagukban levő másikat, saját maguk másikát is.

A tér hozza létre és határozza meg a viszonyokat, ugyanakkor a viszonyok teresülnek: nemcsak a különböző fő- és mellékszereplők közötti sokszintű és sokfelé ágazó viszonyok, hanem a különböző földrajzi terek közötti relációk képzete beszélődik el: Erdély és Magyarország, Budapest és Bécs, Kolozsvár és Budapest, majd Erdély és Románia viszonylatában – a szereplőkre való ki- és ráhatás érvényesülésével. Az általános lenézés, periféria–centrum-szemlélet nyugatról keletre tart, ahogyan a bécsi lenézi a pestit, úgy az az erdélyit, ahol a kolozsvári a székelyt, az meg a csángót, s mindenki a románt, és a sort bizonyára folytathatnánk a felsőbbrendűség-tudat és az arrogancia perspektívájából.

A különböző elszakadástörténetek is a függőségi viszonyok továbbírásai: a családról való leválás nem problémamentes egyik narrátor esetében sem: a medikus az, aki – noha kritikusan viszonyul apjához, és csak azért is más szakmát választ magának, mint azt a családi hagyomány előírja – annyira nem önálló, hogy a teljes függetlenséget válassza, az apakomplexustól sokáig nem tud szabadulni; a medika – zsidó emancipált lány – sebészmódra, éles szikével vágja le magát a családjáról, amely többek között, az önállósulás mellett a zsidó identitástól való eltávolodást, a nemzetköziség irányába fordulást is eredményezi. Mindez természetesen nem egyenes vonalú, ok-okozati láncolat eredményeként elmondott történetként jön létre, hanem folytonos tépelődés, gondolkozás, belső vívódás, belső háború futamait olvassuk. Vagy inkább halljuk: ugyanis a regény egyik kérdése – az elbeszélők által folyamatosan a beszédükbe iktatott „kérdem"-en kívül –, hogy hogyan formálódik ez a két hang, elmondott szöveg írássá. Ugyanis a megszólalásmód mindvégig beszédszerű, a folyamatos *most*ban hangzik el mindkét szöveg (még akkor is, ha múltbeli eseményekre való utalásokat is tartalmaz), és többször elhangzik, hogy nem íródik napló. A regényszöveg végén, az egymásra találást megjelenítő utolsó fejezetekben, amikor már *mi*-vé egyesül a két én-narráció, az egyéni naplók, tehát a leírt, meglévő szöveg (előzetes) nemlétét, azaz a hiányt állítja a szöveg, ami arra utal, hogy mindez csak gondolatban játszódott le, ebben a Tompa Andrea által invenciózusan megteremtett nyelvben.

Kinek higgyünk? A regényszöveg – a rengeteg tényszerű, levéltári kutatásokon alapuló történelmi, kulturális, antropológiai háttéranyag ellenére is, vagy talán azzal együtt, az ellentételezés gyanánt – a folyamatos bizonytalanságot, átmenetet, kétségeket erősíti, a mindenkori tranzitórium, az átmenet képlékenységét. Úgy vélem, maga a regényszöveg is a folyamatos alakulás és átalakítás nyoma, menet közben jött létre, az átmenetben teremtette az átmenetiség narratíváját, az eldöntetlenség nemcsak a szereplői beszédszólamok szintjén érvényes, hanem poétikai állásfoglalás is egyben: „De az ideiglenesség arra megtanít, hogy kisdég elképzeljük, hogy az örökké fog tartani biza." (365.)

Miközben a korabeli élet aprólékos, sok mindenre kiterjedő mozzanatainak részletes leírását kapjuk, fontos, az elbeszélők számára életbevágó események *elhallgatódnak*. Például a medika által oly régóta vágyott első szexuális együttlétről nem tőle szerzünk tudomást, sőt az azt követő vetélésről/abortuszról is csak a végén, az egymásra találást megjelenítő fejezetben olvasunk, miközben egyéb testi-lelki történéseit nem hallgatja el, bizalmasan megosztja („Be kell valljam magamnak az igazságot, mit magam előtt is titkolok" 132.). Pontosítok: tulajdonképpen nem tudjuk, hogy mi az, ami elhallgatás alá esik. Olykor fecseg a szöveg, de a lényeg szándékosan rejtve marad. „Nincs is arról mit elbeszélni" (460.) – dönti el a narrátor, pedig sejtjük: nagyon is lenne. A mesterien szőtt történetvezetés az olvasót is bizonytalanságban tartja, a folyamatosan egyre olvasóközelibbé váló főhősök egyikének vélt halála kétségbeejtő (és titkon előrelapozásra késztető) gondolatokat gerjeszt.

Noha a regényben többször, különböző helyzetekben reflektálódik a megnevezés, elnevezés fontossága, az elbeszélők – még ha egyikük, a zsidó medika esetében történik is utalás a potenciális névváltoztatásra, illetve a családnév magyaros vagy németes kiejtésére – mindvégig névtelenek maradnak. Aki vi-

szont kíváncsi a két narrátor-főszereplő nevére és a további, ebből a regényből kimutató sorsának alakulására, az olvassa újra (vagy el) Tompa Andrea első regényét, *A hóhér házát* – s akkor kirajzolódik az intratextuális utalások tárháza is, főként a szerző családfájának vonatkozása felé. De előre figyelmeztetek mindenkit: megnyugtató válaszokat ekkor sem kapunk, csak elidegenítő effektusokat egy referencializálásnak ellenálló, fiktív regényvilágban.[8]

(Írásomban felhasználtam egy korábbi recenzióm anyagát.[9])

8 Például *A hóhér ház*abeli Koczka, akit a regénybeli attribútumai alapján azonosíthatnánk a *Fejtől s lábtól* ifjú medikájával, a Neumann Erzsébet nevet viselte, a *Fejtől s lábtól*ban viszont két közeli rokon is Erzsébet (a névtelen medika nővére és sógornője).

9 Lásd: B. É., Párhuzamos élet-képek, *Bárka*, 2014/3, 113–115.

Jablonczay Tímea

A „KÉSEDELMESKEDŐ" HÁBORÚ

Maszkulin sztereotípiák és Habsburg-Közép-Európa haláltusája Joseph Roth *Radetzky-indulójában*

A Habsburg Monarchia összeomlását megelőző időszakot, a századfordulós Bécs virágzó kultúráját megidéző osztrák modern irodalom jellemző elbeszélői modalitásaként a nosztalgiát emlegetjük előszeretettel. Ez a nosztalgia egyfelől azonnal érthetővé válik, ha az első világháború és a nem sokkal utána következő barbarizmus térhódítására gondolunk. Másfelől viszont egy idealizált múlt visszaidézése azonnal megkérdőjeleződik, és újraértelmezést igényel, ha például Stefan Zweig vagy Joseph Roth munkáit nézzük, holott ezeket a szerzőket szívesen olvasták úgy, mint akik írásaikban egyfajta Habsburg-mítoszt erősítettek, és a Monarchia világára mint aranykorra tekintettek vissza. A nosztalgia már akkor megbicsaklik, ha arra gondolunk, hogy Zweig egy olyan múltat idealizál, amely sohasem létezett, és csak úgy fogható fel a dolgok emlékezeteként, ahogy az emlékezet helyettesítő munkájaként előáll: a legkevésbé sem azt mutatja, ami volt, hanem fikcionalizált, újrakonstruált múltként sokkal inkább azt teszi láthatóvá, amire az emlékező emlékezni szeretne:

> „Ha az első világháború előtti időket, melyekben felnőttem, tömör képletbe foglalnám, bízom benne, a legtalálóbban ezt mondhatom: a biztonság aranykora volt ez. Csaknem ezeréves Osztrák Monarchiánkban mintha minden örök életűnek készült volna, s az állam maga volt e maradandóság legfelsőbb szavatolója. [...] Ebben a nagy birodalomban minden a helyén volt, minden rendíthetetlennek látszott, leginkább a legmagasabb helyen az agg császár; hanem ha mégis meghalna az uralkodó, tudvalévő (legalábbis így hitte mindenki), újabb lép a helyébe, és semmi sem változik az örökletes renden. E jól kiszámított világban senki se tartott háborúktól, forradalmaktól, erőszakos változásoktól. Az ész korszakában képtelenségnek tűnt minden radikalizmus, minden erőszak."[1]

Zweig írásából kihallható természetesen a nosztalgikus hang is, de a szöveg reprezentációs praxisai inkább azt mutatják, hogy az emlékezet hogyan dolgozik: az ismétlődő nyelvi mintázatokból építkező diszkurzív forma hogyan alkotja meg a rend vágyát. Bécsnek sokféle emlékezete és valósága van. Az 1914 előtti Bécsben egy olyan állam fővárosát is láthatjuk, amelyben „a kibékíthetetlen nemzeti konfliktus és a diszfunkcionális reprezentatív kormány-

1 Stefan Zweig, *A tegnap világa*, ford. Tandori Dezső, Bp., Európa, 1981, 13–14.

zat volt a norma", és ahol, mint minden más nagyvárosban, ijesztő méretű szegénység, szociális nehézségek kapcsolódtak össze a bűnbakképzéssel és az antiszemitizmus terjedésével.[2] Elmondható egyfelől, hogy az aranykorba visszanéző tendencia már a birodalom összeomlása előtt is domináns volt nem csupán az ún. magas művészetben, de áthatotta a mindennapok világát is. Carl Schorske leírja, hogy a fiúk generációi a művészet templomában kerestek menedéket a liberalizmus veresége, az irracionális tömegpolitikák erői elől.[3] Másfelől viszont Schorske arra is utal, hogy a művészek a liberális kultúra végét, a társadalmi lét brutalitásának fokozódását (keresztény, antiszemita, nacionalista tömegmozgalmak megerősödését) érzékelik fenyegetésként. A múlttal való szakítás, mely az apák elleni lázadásként értelmezhető, új alapot biztosít az önértelmezésükhöz.[4]

Ahogy Zweig Monarchia-portréjának, úgy Joseph Roth *Radetzky-indulójának*[5] olvasási kódjában is meghatározó tényező volt a mű „jelentésének" a Habsburg-házhoz fűződő lojalitásra, a Monarchia iránti nosztalgikus odaadásra, az elveszett múlt dicsőítésére való redukciója.[6] Az első világháború utáni modern osztrák irodalom egyik meghatározó regényének számító *Radetzky-induló* mai olvasóját sokkal inkább foglalkoztatják azok a mozzanatok, amelyekben a Monarchia széthullásához és az első világháború kitöréséhez vezető időszakra való visszatekintés bonyolultabb fénytörésbe kerül, és arra kíváncsi, hogy az elbeszélői modalitás nosztalgikus szintjét hogyan írja felül állandóan az ironikus, reflexív modalitás. Roth nemcsak a birodalmiság anakronizmusait, ellentmondásait, paradoxonjait veszi sorra, de a Habsburgokhoz hű alakokat is finom iróniával ábrázolja, bármekkora is legyen a hatalmuk, autoritásuk, hiszen a „látszatot tartják fenn, vagy inkább éppen a látszat tartja fenn őket".[7]

A Monarchia utáni időszak egyik legjelentősebb osztrák szerzője, Joseph Roth ugyanabban az évben, 1932-ben jelentette meg regényét, mint Robert Musil *A tulajdonságok nélküli ember*t. Noha a két regény Ausztria–Magyarország, a császár és király korát és világát örökítette meg, a két megközelítés nem is állhatna egymástól távolabb: Musil reflektív és narrációt kerülő technikájához képest Roth a történetmesélés hagyományát követi, ugyanakkor a kétféle reprezentációs forma nem jelenti azt, hogy az egyik bonyolult, összetett kompozíció, míg a másik népszerű olvasmányként egyszerű formavilágú lenne. Roth a Monarchia utolsó szakaszát, a szétesést ábrázolja,

2 Steven Beller, *The world of Yesterday Revisited: Nostalgia, Memory, and the Jews of Fin-de-siècle Vienna*, Jewish Social Studies, 1996/2, 37–53.

3 Carl Schorske, *Bécsi századvég: Politika és kultúra*, ford. Győrffy Miklós, Bp., Helikon, 1998, 5–15.

4 Schorske, i. m.

5 A tanulmányban a magyar fordításra hivatkozom: Joseph Roth, *Radetzky-induló: A kapucinus kripta*, ford. Boldizsár Iván (Déri György), Bp., Európa, 1982.

6 Ehhez lásd: Claudio Magris, *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban: Részletek*, ford. Székely Éva, Bp., Európa, 1988, 170–171.

7 Hima Gabriella, *Hungarians in the Monarchy*, Acta Litteraria Academiae Scientarium Hungariae, 31(1989), 3–4. (245–262.) itt: 253.

egy eltűnt világ lakóiról, eseményeiről, különböző helyeiről próbál „realisztikus" portrét nyújtani. A megidézett világ (nosztalgikus/ironikus) reprezentációja viszont az 1930–32-es évek zavaros helyzete felől a múlt értelmezési kísérletének tűnik, mely a féktelen destrukció, „a kontinens öngyilkosságának" előfeltételét a birodalom szétesésében látja.[8]

Roth regénye felveti a történelmi regény műfajába való beilleszthetőségének kérdését is, a történeti hűség, „valóság" irodalmi reprezentációjának, értelmezésének problémáját, olyannyira, hogy a legtöbb kritika – a posztmodern nézőpont bevezetésig – a történetiség kérdésével foglalkozott. Ezt a kérdést két egymással összekapcsolódó, kölcsönösen feltételező szempontra rendezték: az egyik megközelítés a regény dokumentarista jellegét emelte ki, a szerző ugyanis a Habsburg udvar, birodalom, hadsereg, adminisztráció kiváló ismerőjének tűnik (mimetikus elv),[9] a másik szempont pedig azzal foglalkozott, hogy a szerző hogyan nyúlt az anyagához (intencionális megközelítés). A *Radetzky-induló* megírása előtt Rothnak két irodalmi tanulmánya is azzal foglalkozik, hogy az irodalom fikcionális világának produktuma hogyan értelmezhető; visszautasítja, hogy az író a valóság lejegyzője lenne, és hogy az irodalom valamilyen dokumentumot hozna létre.[10] Roth ugyanis úgy látja, az olvasókat a 19. századi epikai művek olvasási gyakorlata arra tette képessé, hogy fel tudják mérni, az irodalmi szöveg a nyersanyagból milyen minőségű irodalmat hozott létre.

Roth regénye nem történelmi regény, hagyományos értelemben biztosan nem az: nem mondható, hogy történeti eseményeket kronológiai időben haladva reprodukáló feljegyzést kapunk, amely az olvasót inkább eltávolítja, mint bevonná a narratív világba. Lukács György történelmiregény-fogalmát – aki nem mellesleg az egyik első kritikusa volt a regénynek[11] – viszont a kortárs kritika is használja Roth művének értelmezésére. Lukács 1939-es tanulmánya ugyan közvetlenül nem állítja, hogy a *Radetzky-induló* történelmi regény lenne, kritériumai viszont ráillenek a regényre: nem a nagy történelmi személyiség van a középpontban, hanem a középszerű hős, aki a kor típusa, az osztálya, a nemzete képviselője; a múlt és a jelen közti kézzelfogható viszony hangsúlyozása, mely viszony ábrázolásában a kortárs problémák előtörténetének olvasott múlt válik konstitutívvá; a valóság viszonylagosságának, s az ábrázolás befejezetlenségének és a torzítás szükségszerűségének a felismeré-

8 Ehhez lásd: Malcolm Spencer, *In the Shadow of Empire: Austrian Experiences of Modernity in the Writings of Musil, Roth, and Bachmann.* Camden House, USA, 2008.,151.

9 Ehhez lásd: Fritz Hackert, *Kulturpessimismus und Erzählform: Studien zu Joseph Roth Leben und Werk*, Bern, Peter Lang, 1967.

10 Joseph Roth, *Selbstverriss* = J. R., *Die Literarische Welt*, In: Werke. 3. Hg. von Hermann Kesten, Cologne, Kiepenheuer & Witsch, 1975–76. 131.

11 Lukács György, *„Radetzkymarsch"*, Literaturnaja Gazeta, 1939. augusztus 8. (német fordítása: Fritz Hackert, *Kulturpessimismus und Erzählform: Studien zu Joseph Roths Leben und Werk.* Bern, Herbert Lang, 1967.).

se.[12] Roth regényét ideológiai gyengesége miatt nem tart(hat)ja történelmi regénynek,[13] a szerzői szándékot leértékelő gesztusában viszont a dekonstrukciót előlegzi, ugyanakkor megmarad annál a nézetnél, hogy itt a jelen brutalitása és gyengeségének kritikája szólal meg a Habsburg világ letűnése fölötti nosztalgiában.[14] Az újabb kutatások elsősorban a narratívát strukturáló mintázatoknak, leitmotívumoknak a fiktív világ megteremtésében játszott szerepére, a jelentéskonstruálás elbizonytalanító mechanizmusaira és az olvasói alakzatok kérdésére koncentrálnak, de a történetiség – kollektív identitás – emlékezetének a kérdése ugyancsak felvethető a történelmi anyag narrativizálásával kapcsolatban.[15]

A *Radetzky-induló* narratívájának vizsgálatához abból a megállapításból érdemes kiindulni, hogy a regény átmenetet képez az esztétikai realizmustól a realisztikus konvenciók modern szubverziója felé.[16] Elemzésemben a történetiség és kollektív emlékezet kérdését speciálisabb fókuszból tekintem: tudniillik, hogy az osztrák–magyar birodalom szétesésének, a háború kitörésének narratív reprezentációja hogyan kapcsolódik össze a maszkulin identitás válságának szemantikai és retorikai alakzataival. A regény narrációja apa és fiú generációs történetére épül, amely történetben részt vevő szereplők identitásmintázata egyszerre ágyazódik be egy társadalmi normák által felépített szerepkészletbe, és ágyazódik ki onnan, mert a mintába beépült krízis tüneteinek megjelenésével a mintázat konstruált jellege és tarthatatlansága is nyilvánvalóvá válik. Főbb kérdéseim: a Trotta család férfi tagjai maszkulin identifikációjának működése és krízise hogyan függ össze a birodalom széthullásával, miért lesz alkalmas Roth számára az apai genealógia a „tiszteletreméltó társadalomba" való beilleszkedés bemutatására és annak ironikus kifordítására, a normatív férfiasság hogyan ütközik össze a személyessel, és a normativitás kijátszására a regénynek milyen narratív (retorikai) eszközei vannak.

Roth regényeinek, novelláinak fő kérdése apa-fiú történetek köré szerveződik, mely történetekben a nőknek (első ránézésre) mellékes szerep jut. Férfi szereplői, bár különböző alapokról kezdték az életüket, az elveszettség, gyökértelenség érzetét, az időről időre kizökkent élet mozgó kereteit élik meg. Az otthont ebben a világban az apai örökség biztosítja. Azonban a patrilineáris ágon öröklődő maszkulin identitás rögzítettsége és stabilitása megrendül, a

12 Lukács György, *A történelmi regény*, Bp., Magvető, 1977. 42, 55, 74, 111.

13 Kati Tonkin, *Joseph Roth's March into History: From the Early Novels to Radetzkymarsch and Die Kapuzinergruft*, Camden House, Rochester, New York, 2008, 110.

14 Lukácsra utal: David Dollenmayer, *History and Fiction: The Kaiser in Joseph Roth's Radetzkymarsch*, Modern Language Studies 16(1986), 302.

15 Ehhez lásd: Ian Foster, *Joseph Roth's Radetzkymarsch as a Historical Novel = Travellers in Time and Space – Reisende durch Zeit und Raum: The German Historical Novel – Der deutschsprachige historische Roman*, szerk. Osman Durrani, Julian Preece, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Amsterdam – New York, Rodopi, 2001, 357–370.; David Dollenmayer, i. m., 302–310.; Kati Tonkin, *Radetzkymarsch as Historical Novel* = K. T., *Joseph Roth's March into History*, i. m., 2008.

16 M. J. Landwehr, *Modernist Aesthetics in Joseph Roth's R. The Crisis of Meaning and the Role of the Reader*, The German Quarterly 2003/4., 398.

szereplő megéli az apaitól való elkülönülést, amely későbbi vándorlását készíti elő. Az apák stabil világához való visszaút ugyan nyitva marad, de a reflektálatlan identifikációra már nincs lehetőség, a két generáció között egy abyss, szakadék teszi ezt lehetetlenné.[17]

Roth regényeiben tehát az apai problematizálódik, mind a személyes, mind pedig a kollektívum szintjén. A generációk történetét, azok hasonlóságát és különbségét ugyan két személyes élet mutatja be, de az apai hagyomány nem beszélhető el anélkül, hogy a narráció a (társadalmi, irodalmi) hagyomány működési elvének, a patrilineáris minta továbbadásának a történetét ne mesélné el a saját történet elbeszélése közben. Ezzel összefüggésben ugyan realisztikus elemnek tekinthető, hogy az apai genealógia bemutatása a Habsburg Birodalom végnapjaival kapcsolódik össze, és hasonmásként és apai mintaként szerepelteti a császár, Ferenc József alakját. A saját tér-idővel rendelkező fikcionális világ számos más realisztikus elemet is tartalmaz, a cselekményt egy valószínűnek tekinthető véggel ruházza fel, mindentudó narrátort, valódinak tűnő jellemeket szerepeltet. Azonban az ok-okozati szekvenciában megkonstruálódó végzet (a főhős végzete és a birodalom hanyatlása mint végzet) aláásását éppen az esztétikaiként megképződő fikcionális valóság önreflexív technikái teszik lehetővé; a narrátor közbelépései, a kommentárok a narratív manipulációra hívják fel a figyelmet, a ciklikus, ismétlődő esztétikai mintázatok – a címadó Radetzky-induló rituális szerepeltetése, a megeredő és késlekedő eső vagy a solferinói ütközetet bemutató kezdő jelenet leitmotívummá alakítása – szintén a mimetikus funkció szubvertálásában vesznek részt.[18]

A regény a Trotta család felemelkedését kizárólag a férfi szereplők egymáshoz kapcsolt, egymásból leágazó és elágazó történetét a maszkulin és nemzeti (birodalmi) identitás összefüggésének fókuszba állításával meséli el. A férfiak nemzetségeként aposztrofált család felemelkedésének története egy birodalom (hanyatlás)történetébe ágyazódik, ami azért sem jelent újdonságot, mert a férfiasság és a birodalom kapcsolata szinte magától értetődő, ahogy Mosse írja: a birodalmak rendkívül férfias dolgok voltak.[19] A férfiasság és birodalom kapcsolata mégis bonyolultabb kereszteződéseket tesz láthatóvá: a regény mimetikus olvasatában a birodalom szempontjából a történet csak a vége felől látszik hanyatlástörténetnek, a benne élők gondtalan virágzásként élik meg, és a narrátor a vég felől, a múlt visszaírása során olvas bizonyos eseményeket széthullásra és a háborúra utaló előzményként. A regény esztétikai konstrukciójában a teleológiai jelleg szubvertáló műveletei a maszkulin identifikáció zavaraival való összefüggésben alakulnak.

A regény kezdősoraiban ezt olvassuk:

17 Ehhez lásd: Susan Miron, *On Joseph Roth*, Salmagundi, 98/99(1993), 198–206.

18 Landwehr, i. m., 398–400.

19 George L. Mosse, *Férfiasságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, ford. Székely András, Bp., Balassi, 2002, 19.

„A Trotta család még fiatal nemzetség volt. Őse a solferinói csata után kapta meg a nemességet. Szlovén volt. Sipolje lett nemesi előneve, ebből a faluból származott. A sors egészen különös tettre szemelte ki. De ő maga gondoskodott róla, hogy a későbbi korok emlékezetéből kiessék."[20]

A kezdősorok egy 19. században játszódó családtörténetet idéznek fel, a viktoriánus regény sémájára emlékeztetve az olvasót: családi szerencséről, társadalmi felemelkedésről szólnak. A szlovén paraszti származású Trotta kapitány a solferinói csatában (mintegy véletlenül) megmenti a császár, Ferenc József életét, majd ezért Mária Terézia-renddel tüntetik ki, és osztrák bárói rangot kap. A szöveg azonban már itt nyomatékosítja: „Mialatt a császár felemelkedett, a hadnagy lerogyott"[21], azaz a családi felemelkedés paradoxona előlegződik meg, a siker egyben hanyatlás is, a szerencse ugyanis radikális törést iktat a jelen és a múlt közé. A család számára a társadalmi mobilitás a gyökértelenné és otthontalanná válást is magával hozza, hiszen osztrák–német nézőpontból azt, ami idegennek tűnik, elhagyni kényszerülnek.[22] Ha az esemény felől közelítünk, akkor is két egymástól független, mégis egymáshoz kapcsolt jelentés rajzolódik ki: Trotta a társadalmi ranglétra legmagasabb fokára kerül, de azzal, hogy megmenti a császár életét, a birodalom életét menti meg, azaz évtizedekre késlelteti a nagy háború kitörését. A narrátor, akinek a perspektíváját nem tudjuk pontosan megállapítani, eljátszik a gondolatkísérlettel, miszerint lehetséges, hogy nem is tört volna ki az első világháború, hiszen a birodalom már korábban szétesett volna magától, ha Ferenc József életét veszti a solferinói csatamezőn. Solferino mindenesetre előrevetíti a Monarchia visszafordíthatatlan pusztulását, vagyis olyan szimbolikus helyszín és esemény, amely az 1918-ban bekövetkező széthullás első állomása.

A solferinói csata történetének szereplője tehát egyszerre asszimilálódik a nemesi kultúrához és válik osztrákká. Az asszimiláció folyamatát a hagyományos, hegemón maszkulin identitással való azonosuláson (katona, hivatalnok) keresztül látjuk érvényesülni. A nemesi rang elnyerése összekapcsolódik az osztrákká válással, de a többszörös identitásváltás a pozitív tartalmakon túl nyomasztó rémképként nehezedik rá:

„Mintha életét egy idegen, új, műhelyben készült életért cserélték volna el, minden este elalvás előtt és minden reggel felébredés után elismételte magának új címét és új rangját, a tükör elé állt, és meggyőződött arról, hogy ez az ő régi arca."[23]

20 Roth, i. m., 7.
21 Roth, i. m., 8.
22 Spencer, i. m., 165. és Katherine Arens, *Beyond Vienna 1900: Habsburg identities in Central Europe = History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, kiad. Marcel Cornis-Pope, John Neubauer, I, Amsterdam – Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2004, 217.
23 Roth, i. m., 9.

A Trotta dinasztia férfi tagjai katonák vagy hivatalnokok a császári szolgálatban. A katonaként szolgáló férfi élete és identitása évszázadok óta öröklődő férfieszményhez, a „viselkedés és erkölcs irányadó mintáihoz" igazodott, melynek főbb erényei: akaraterő, tisztesség, becsület, hűség és bátorság. Mosse írja, hogy ezek az erények nyomon követhetők a modern férfiasság alakulásának egész folyamatában, és a modern társadalom rendjéhez szervesen tartoztak hozzá. A férfiasság sztereotípiája a társadalom hagyományos értékrendjéhez igazodott, és fordítva, a modern társadalom önmeghatározásának alapját képezte. A közösségi szellem, kitartás, önfeláldozás, hazafiság erényeinek kialakításához kötelező kellékekként tartoznak hozzá a katonai gyakorlatok, a testnevelés, olyan rítusok, szertartások, amelyek megtanítják a katonának, hogy legyen kész meghalni a hazáért, a birodalom céljaiért. A regény világában Carl Joseph számára identitásszervező eljárásként jelenik meg, hogy otthon minden vasárnap hallgatja a megyefőnök háza előtt felcsendülő Radetzky-indulót:

„Úgy érezte, hogy egy kicsit rokona a Habsburgoknak, akiknek a hatalmát itt az apja képviseli és védi, és akikért majd egyszer ő maga is ki akar vonulni a háborúba és a halálba. A legmagasabb uralkodóház valamennyi tagjának nevét kívülről tudta. Őszintén szerette mindet, [...] mindenekelőtt pedig a császárt, aki jóságos volt és nagy, felséges és igazságos, végtelenül távollevő és végtelenül közelálló [...]. Az ember legszebben katonazenére hal meg a császárért, legkönnyebben a Radetzky-indulóra."[24]

Mondanom sem kell, hogy Carl Joseph valóban a Radetzky-indulóra hal meg, de nem úgy, ahogy elképzelte, hogy „meztelen kardja villámlik", hanem – ironikus módon – két vödörrel a kezében. A katonai heroizmus, amely a Monarchiát körülvette, csupán a biztonság illúzióját keltette, a jövő generációja számára már nem lehetett tovább fenntartani.

A regény történetének szereplői számára a három generációját érintő maszkulin identifikáció kezdetben jól működő igazodási pontot jelent. Hiszen a társadalomba való integrációra is azon keresztül van lehetőségük, hogy a birodalom hegemón maszkulinitásához tartozó szerepkészletéből választhatnak, azaz a társadalmi norma által felkínált, pozitívan szankcionált szerep felvételére jogosultak. A regény történetében a hegemón maszkulinitás pozícióját valójában nem három, hanem négy férfi foglalja el: a Trotta család három generációjának férfi szereplője és a császár maga, akik, egymással hangsúlyosan tükörviszonyban vannak. A kezdő történet főszereplője, a solferinói hős mindvégig viszonyítási pont: az unoka számára az imaginárius apa képét testesíti meg, akivel azonosulnia kell. Carl Joseph utal is arra, hogy ő nem az apja fia, hanem a nagyapja unokája. Az apa viszont a császárral van tükörkapcsolatban, több jelenetben kerülnek hasonmás viszonyba, mintha egymás fivé-

24 Roth, i. m., 30.

rei lennének. Azonban a tükröződés nem ér véget, kiderül, hogy a császár is tükörkapcsolatban van valakivel. A négy szereplő férfi karakterének alakulása egymástól függő, egymást tükröző rendszerben zajlik, egymáshoz képest is alá-fölérendeltségi viszonyban vannak. A férfierények közé sorolt bátorság ugyanis attól működőképes, hogy van egy oltalmazó apa, akinek a fiú engedelmeskedik, amely körülmény viszont felruházza a férfit azzal a tulajdonsággal, hogy cselekszik, meghal a hazáért vagy a közösség/csoport/név becsületéért.

A szereplőket tükörkarakterekeknek nevezhetjük, akik egy öntükröző világban élnek: Joseph Trotta megmenti a császár életét, ezért – ha arról van szó – a császárnak is meg kell menteni a Trották becsületét. Carl Joseph, az unoka adósságát az apa nem képes egyedül rendezni, hanem a császárhoz kell segítségért fordulnia, azaz a Trotta név becsületét a császárnak kell megmentenie. Az apa elmegy a császárhoz, hogy fia adósságának eltörlését kérje tőle. A császárnál való közbenjárás azonban az apa számára is identifikáló hatású: „Feladata pedig, hogy a császár segítségével mentse meg a Trották becsületét, annyira fellelkesítette, hogy úgy érezte, hosszú élete csak fiának e balesete által – a maga számára csak így nevezte az egész affért – nyer igazi értelmet. Igen, egyedül ezáltal kap értelmet."[25]

A császár és Trotta úgy találkozik egymással, mint két fivér, akik saját tükörképükkel állnak szemben. Az agg császár számára a Trottákkal való találkozás közben többször is felidéződik a solferinói csata, de már nem képes a megtörtént eseményhez kötni, hanem az ő tudatában is csak tankönyvbeli fejezetként, reprezentációként él tovább. A regény fő narratívájához csatolt, leválasztott, mégis annak történetét tovább szövő, lezáró gesztusában, az epilógusban a narrátor a birodalom és a Trotta család, vagyis „a világ pusztulását" a császár és az apa ugyanabban az időpontban bekövetkező halálával érzékelteti.

A férfitestre/férfitestbe írt minta teszi lehetővé a beazonosítást, az egyént a csoporthoz rendeli, idézve Mossét, „a személyes autonómia és a férfiasság nem fér össze egymással".[26] Ezzel összefüggésben válik láthatóvá, hogy a tükrözések sikere már nem garantált: ugyanis a birodalom hegemón maszkulinitásához tartozó szerepkészletekkel való azonosulás, a szerep eljátszása csak egy darabig nyújt biztonságos életet a szereplőnek. Mindhárom férfi (és hozzátehetjük, hogy az agg császár is) ugyanis olyan helyzetbe kerül, ahol a kollektív identitástudat és az individuális törekvések konfliktusba kerülnek egymással. A szereptudat már a nagyapánál, a solferinói hősnél megrendül, vagyis a szerep megmutatja saját működését, mindezt úgy, hogy a reprezentáció működési elvét is láthatóvá teszi. Ahogy utaltam már rá, a regény önreflexív narratívájának egyik fontos vonása a jelölők ismétlődése, amely a regény esztétikai konstrukcióját teremti meg. Mindhárom szereplő férfi identitásmintájának fontos eleme az apához fűződő viszony rituális jellege, aminek egyik megnyilvánulási formája a fiú apának írt, kötelező levelei és a levélírás szabott rendje: időbeli egymásutánja, merev formai szabályokhoz igazított mondanivalója.

25 Roth, i. m., 296.
26 Mosse, i. m., 12.

> „Úgy hasonlítottak ezek a levelek egymáshoz, mint a kimaradási engedélyek és a szolgálati jegyek. Sárgás faerezetű nyolcadívre írta őket; bal oldalra került, a papír felső szélétől négy, az oldalsótól két ujjnyi margót hagyva, a megszólítás: »Kedves Atyám!« Kezdte a rövid közléssel a sorok írójának jó egészségéről, folytatta a reménységgel, hogy a címzettnél is ugyanígy áll a dolog, és ezzel a fordulattal fejezte be mindenkor: »Kezét tisztelettel csókolja hűséges és hálás fia, Joseph Trotta, hadnagy.« Ezt mindig új bekezdésbe írta, jobbra, alul, a megszólításhoz viszonyítva átlós távolságban."[27]

Csakhogy az elnyert új rang olyan változásokat eredményezett, hogy nem tudta, hogyan szorítson „a kiszámított mondatok közé szokatlan közléseket szokatlanná vált dolgokról", az apa és a fia között a távolság olyan beláthatatlan lett, hogy „Azon a csendes estén, amidőn Trotta kapitány gyógyulása óta először ült le az asztalhoz, (...) hogy levélírási kötelezettségének eleget tegyen, belátta, hogy a »Kedves Atyám« megszólításon sohasem fog túljutni." [28]

Trotta kapitány cselekedete hőstettnek minősül, de mégsem rögzül a kollektív memóriában. Ahogy olvashattuk: „ő maga gondoskodott róla, hogy a későbbi korok emlékezetéből kiessék". Trotta kapitány története ugyanis egy kisiskolás gyerekeknek szánt tankönyv 15. leckéje lesz. A tankönyvbeli lecke azért tud a regény paradigmája lenni, mert a történeti narratíva megbízhatóságát teszi kérdésessé. A hősiesség újramondása nem tud az „igazságnak" megfelelni, ezért Trotta törölteti a történetet, mert az nem felel meg a történeti hűségnek. Trotta azt a választ kapja, hogy a történeti eseményeket úgy kell ábrázolni, ahogy a gyerekek megértik, nem úgy, ahogyan voltak. A történeti esemény fikcióvá formálása hangsúlyozza a regény fikciós természetét, hiszen látszólag a Habsburg Birodalom hanyatlástörténetét olvassuk, de az elbeszélő kommentárjai figyelmeztetnek a kényszerű manipulálásra. A fejezet a nyelv mint médium működését teszi láthatóvá, a múlt megragadása, a cselekedet hősiesként való elmesélése csak torzításon, nagyításon, diszkurzív átalakításon keresztül lehetséges.

Carl Joseph Trotta számára a nagyapáról realisztikusan festett kép szolgál azonosulási mintául. Azonban a képen levő alakot a szemlélő nem mindig tudja kivenni, hanem arra lesz figyelmes, hogy pontokra, foltokra esik szét. A nagyapa képe mint reprezentáció kétféleképp működik: mimetikusan és medializáltként, ez a kettő egymásba is fordul. Egyfelől az ábrázolás mint „igazság", tényszerűség és valóság megjelenítésének nehézségét közvetíti: az unoka nem tudja közvetíteni az apjának a saját valóságát, másfelől az olvasó, néző tekintetétől függően egyszerű azonosulási mintát is kínál. Carl Joseph is

27 Roth, i. m., 10.
28 Uo.

megpróbálja a maszkulinitás kódjaival dekódolni a képet. Karakterét megpróbálja a sztereotípia szerint formálni: az apának engedelmeskedni, a nagyapa hősi portréjával pedig azonosulni kell, de a férfiasság szerepeire késztető elsajátító műveletek nem tudnak elég szilárd alapot biztosítani a férfi számára. Carl Joseph ugyan a magánytól, gyengeségtől, a félelmétől menekül a nagyapa festett arcképének felszíni jelentéséhez, a solferinói hőshöz, hogy erőt merítsen belőle. De a kép dolgozni kezd, és érvényesíti a hatalmát. A hazáért, a császárért, a becsületért harcoló és értük meghalni kész hős belső késztetésre épülő kötelességtudatára apellál – azaz: a kép olyan maszkulin identitásra kényszerítené, amely szerint a császár és így a birodalom megmentőjeként kellene fellépnie.

A hegemón maszkulinitásszereppel azonban nem tud teljesen azonosulni, és ezért személyisége folyamatosan határhelyzetekbe kerül. Az interszubjektívként megképződő viszonyokra és kommunikációs helyzetekre nincsenek kódjai, viselkedésmintái, hiszen nem is lehetnek, de a tükrözések is ezekből a helyzetekből lépnek tovább a nem-azonosság belátása felé. „Tisztán látta mindig az árnyékát, mintha tükörbe nézett volna."[29]

Ahogy a nagyapa nem tudta közölni a sablonok szerint saját apjával az identitásváltás következményeit, úgy Carl Joseph és az apja között is nyelvi hasadás áll be, amikor a szerepek nem tudnak találkozni, vagyis nem a szerepek találkozására vágyik. Az apja saját magányát akarja oldani, amikor a határon szolgáló fiát meglátogatja, de a fia nem a szerepkészletből vett sémákból beszél, a szerepnek engedelmeskedő „papa" megszólítás is átalakul. A nagyapa imaginárius képét túl nagynak találja, „én nem vagyok elég erős ehhez a képhez. A halottak! Nem tudom elfelejteni a halottakat! Apám, én soha semmit nem tudok elfelejteni! Édesapám!" – mondja a fiú az apának, aki az új helyzetre nem talál nyelvi sémát, a bizalmas beszéd teljesen lehetetlen: „De hogyan viselkedjék, ha a fia részeg? Ha édesapámat kiált? Ha valaki vagy valami azt ordítja ki belőle, hogy édesapám?"[30]

Carl Joseph próbál ugyan engedelmeskedni a sztereotípiának, a birodalomnak, de az annak való ellenállás is utat tör magának. Azonban értelmetlen halála az értelmetlen háborúban mégis a solferiniói kezdőjelenetre utal: Solferino először jelezte a Monarchia bukását, és utal arra is, hogy Carl Joseph rosszul olvasta a képet – vagyis egyetlen jelentésére redukálta. Miközben a háború kitörése előtt, amikor a császár meglátogatja a díszszemlén, Trotta már közömbösen áll a császár előtt, mint aki nemcsak „a hazáját vesztette el, de a honvágyát is".[31]

A szereppel való azonosulásra való rákérdezés nem csak a Trottáknál jelenik meg, az agg császár sem térhet ki a kínos kérdések elől: „habár tudta, hogy Isten maga ültette trónra, némely gyengébb órájában bántotta, hogy nem

29 Uo., 73.
30 Uo.,181.
31 Uo., 244.

csapattiszt lett."[32] A szerep számára is megmutatja konstruált mivoltát, az azonosság csak retorikai művelettel érhető el:

> „»18 éves voltam, amikor trónra léptem« – ezt a mondatot a császár nagyon merésznek találta, ebben az órában nehezére esett magát császárnak tartania. De mégis! Így állt a könyvben is, amit a szokott hódolatteljes ajánlással nyújtottak át neki. Kétségkívül ő volt I. Ferenc József császár."[33]

A császár „tükörkapcsolata" is nyilvánvalóvá válik, ő is engedelmeskedik valakinek: „az egyházi ceremóniák a császárt mindennél jobban megerőltették. Állandóan az volt az érzése, hogy Isten előtt össze kell magát szednie, mint valami feljebbvaló előtt."[34]

Connell szerint a hegemón maszkulinitás a patriarchális rendre épülő társadalomban csak néhány férfi kiváltsága, viszont számos férfi élvezi annak előnyeit (cinkos maszkulinitás). Ezen a két fő maszkulin identitáson túl is kell azzal a férfiszereppel számolni, amely mint megvetett, alárendelt, rezisztens, vagy stigmatizált jelenik meg a társadalom sztereotípiakészletében. A hegemón maszkulinitás olyan eljárásnak tekinthető, amely normatív előírásként előítélet-mintát is konstituált (és amely az antiszemitizmus és rasszizmus kialakulásában jelentős szerepet játszott). A regény világa leírható egy birodalom látszatvilágaként, mely rituálékkal, szertartásokkal, sztereotípiákkal hozza létre a maga rendjét, és ebben a rendben jelen vannak alárendelt, ellenálló, és/vagy stigmatizált (illetve azzá váló) csoportok és karakterek a férfiasság vonatkozásában is.

A birodalom szempontjából értelmezhető, elfogadott csoportként, mégis mellőzött szerepkörben jelenik meg a zsidó csoportidentitás, noha a császár Jeruzsálem királya is, ez a legmagasabb rangja. Carl Joseph Trotta nemcsak a nagyapjával van folyamatosan tükörviszonyban, hanem barátjával, a zsidó származású Demant ezredorvossal is. Demantnak meg kell halnia, de megkapja az elbeszélőtől a lehetőséget, hogy párbajban haljon meg. A párbaj többszörösen mutat túl önmagán. Egyfelől elforgatott tükörjelenete az ütközeteket leíró és dramatizáló jeleneteknek, másfelől a narrátornak kiváló alkalmat nyújt arra, hogy a háború kitörését prognosztizálja: a békében született katonák ugyan valamit megsejtenek a halálból, de „[a]kkor még nem tudták, hogy néhány év múlva kivétel nélkül, valamennyien találkozni fognak a halállal. Akkor még egyiküknek sem volt elég éles a hallása, hogy meghallják azoknak az elrejtett, hatalmas malmoknak a zakatolását, amelyek már őrölni kezdték a nagy háborút."[35] Végül pedig azt a kontextust is értelmeznünk kell, amelyben jelentését felveszi, és hozzá kapcsolja a nagy

32 Uo., 234.
33 Uo., 235.
34 Uo., 237.
35 Uo., 101.

háború kirobbanásához, konkrétan annak előzményeként: identitásépítő elemként és rituális formaként a férfi testébe írja magát, és ez teszi lehetővé, hogy a férfi aztán az életét áldozza a háborúban a hazáért. A párbajt – amely, ahogy a narrátor is utal rá, igencsak elavult intézményként, középkori, arisztokratikus eszmény egyik formájaként él tovább a 20. század első évtizedeiben – összekapcsolva a „nemesi vérvonal és származás hatalmával", a „férfibecsület védelméért vívták", és leginkább a másik rangjának az el nem ismeréséből, megtagadásából robbant ki.[36] A regénybeli párbaj azért is kap többletjelentést, mert éppen egy zsidó vívja, és kiváltó oka pedig az, hogy a szereplőt megfosztják a tekintélyétől, a méltóságától: gyengének titulálják, mert nincs elég akaratereje, bátorsága, hogy a feleségét megtartsa, hagyja, hogy elszeressék. Ez viszont nem magánügy, a kollektív férfiidentitás normája ellen vét gyengeségével. Ahogy a férfiközösség becsületét ért sérelmet érzékelik, azonnal zsidóként bélyegzik meg és kirekesztik.[37] A normától való eltérés mutatkozik meg abban is, hogy a férfi nem tud vívni, nőies, kedves intellektuálisként van bemutatva, azaz nem tud beilleszkedni az ezredbe. De számos helyen felbukkan a hasonmásviszony Carl Josephfel, akivel azonnal barátok lesznek: Carl Joseph férfiassága sem tud megfelelni az eszményinek, kilógnak az ezredből, és mindkettejük számára a legfontosabb identitásformáló viszony a nagyapához kapcsolódik. Trotta számára a nagyapa képe ugyanis mindig összefüggött a szlovén paraszti származáshoz kapcsolódó identitással, amelyet egységesnek, koherensnek látott. Demant származása szintén ezen a ponton válik fontossá: a párbaj előtt ébred rá, hogy a felvett maszkulin szerepet le kell tennie, és saját orvosi hivatásának kell élnie. Demant azért tud a halál előtt és a halál pillanatában bátor és hidegvérű lenni, mert azonosult nagyapja képével és hagyományával, diszkriminált helyzetén változtatni tud, méltóságot kap: a párbajban megjavul romlott látása, és a két golyó nemcsak Demanttal, hanem az ellenfelével is végez.

Tanulmányom végén csupán érinteni tudom, mégis fontos kitérni rá, hiszen a regénybeli maszkulin identifikáció sajátosságai, töréspontjai a feminin pozíciók tengelyét is hangsúlyosan metszik. A regény világában megjelenő három nőalaknak csupán Carl Josephfel való szerelmi viszonyában lesz szerepe. Nem teljesen passzív alakok, átadják magukat a szenvedélynek, de az életükön nem tudnak változtatni: szeretők lesznek. Az első szerető szimbólummá válik (meghal), a másodikkal való viszony alig tud kialakulni, mellékszerepbe kerül a férj és Carl Joseph közti hasonmásviszonyhoz képest (és gyújtópontja lesz a Demant körüli eseményeknek), a harmadik a férje ápolását választja, és megöregszik. Nincs lehetőségük arra, hogy valódi karakterük legyen, csak viszonyban, mellékszereplőként jelennek meg átmenetileg a hős életében. Elmondható azonban, hogy a hagyományos maszkulin szerepet kimozdító ta-

36 Mosse, i. m., 21.
37 Roth, i. m., 104.

lálkozások hozzásegítik a hőst ahhoz, hogy a birodalom–férfiidentitás öntükröző látszatrendszerét már ne tudja automatikusan elfogadni, megélje belső identitása elvesztését, és felismerje, hogy az (otthonos) múltba való visszatérésre nincs lehetőség.

***

Trotta kapitány történetének törlése a birodalom történetének elbeszélhetőségét alakítja. A hőstett leírásának sikertelen kísérlete és az ábrázolás nehézsége összeütközésbe kerül egy elavult világ – ceremóniákon, rítusokon, szerepeken keresztüli – akaratlagos fenntartásával. Az identitásminták öröklődésének lehetetlensége és az ábrázolás közvetettségének kérdése kapcsolódik össze az apák és fiúk történetében, ahol a tettek és azok nyelvi közvetítése között csupán a távolság mérhető fel. A vérségi kötelék által kínált mintákhoz nincs visszaút, a viselkedést szabályozó és az állandóságot szavatolni igyekvő identitásképző elemek – Radetzky-induló, a solferinói ütközet elbeszélhetetlensége, a nagyapa arcképe – önreflexív leitmotívumokként dolgoznak egy olyan történet szerveződésében, ahol a narrátor éppen azt meséli el, hogy milyen nehéz egy eltűnő múltat a jövő számára a hihetőség és valószerűség beszédeként előadni.[38]

38 Ehhez lásd: Dollenmayer, i. m.

Deczki Sarolta

EMLÉKEZÉS EGY HAJDANI BIRODALOMRA

A Monarchia mítosza

Az első világháború kitörése egyszersmind az Osztrák–Magyar Monarchia agóniájának a kezdetét is jelentette. Ferenc József halála 1916-ban már előrevetítette a haldokló birodalom végét. IV. Károly rövid, kétéves uralkodása érdemben már nem tudta befolyásolni a rég megindult folyamatokat, és 1918 után a soknemzetiségű birodalom végleg lekerült Európa térképéről. Helyét több kis színes folt vette át, melyek hol egymásba olvadtak, hol különváltak, míg a Szovjetunió összeomlása után elnyerték mai formájukat.

Az Osztrák–Magyar Monarchiának azonban, mondhatni, kifejezetten jót tett az elmúlás. Elvégre már úgyis évtizedek óta tetszhalott volt, a kényszerű felbomlás csupán realizálta azokat a folyamatokat, amelyek akkor már rég megindultak. A Monarchia évtizedekkel élte túl saját magát, létezése már akkor is félig-meddig a mítoszok és legendák közé tartozott, amikor még az agg császár igazgatta népei sorsát. 1918 után pedig a mítosznak nem kellett többé konkurálnia a valósággal, így önálló életre kelve vált az örök nosztalgia tárgyává. A hajdani „boldog békeidőkre" több generáció is nosztalgiával emlékezik; az egykori birodalom egyes uralkodói, személyei kultusz tárgyává váltak; bizonyos kulturális jelenségek pedig önmagukon túlmutató toposzokként élnek tovább, melyek egy rég letűnt világra emlékeztetnek. Ez a régi, szép világ pedig a maga imaginárius mivoltában kiválóan alkalmas arra, hogy a zűrzavaros, békétlen jelent opponálja. Dolgozatomban arra kísérlek meg választ találni, hogy miért lengi körbe valamilyen nosztalgikus hangulat a régi Monarchiát még ma is, és milyen következményekkel jár, ha a mítosz és a nosztalgia eluralkodik a valóságon.

A nosztalgia maga mint hangulat vagy vágy nem más, mint a múlt utópiája. A görög *nosztosz* szó hazatérést jelent, az *algosz* pedig fájdalmat – ahogyan Pintér Judit *A nem múló jelen* című könyvében[1] olvashatjuk. A nosztalgia a honvágyból nőtte ki magát, abból a csillapíthatatlan vágyból, hogy az ember rátaláljon arra a vidékre, amely otthonos számára, ahol kiismeri és biztonságban érzi magát. A szerző azonban arra is figyelmeztet, hogy az otthon „végső soron nem hely, hanem jelentés"[2]. Nem arról van szó tehát, hogy újra visszatalálunk az otthonosság konkrét helyszínére, hanem hogy újra át tudjuk élni azt, hogy biztonságban vagyunk a világban. „A nosztalgia egyszerre érzés, hangulat,

1 Pintér Judit, *A nem múló jelen: Trauma és nosztalgia*, Bp., Kalligram, 2014.
2 Uo., 88.

emlékezet és vágy. Bármi iránt érzünk nosztalgiát, azt mindenképpen átszövi a visszavágyódás, az elvágyódás [...] a vágy a távolba, a messzeségbe..."[3] A nosztalgiát továbbá mindig áthatja a veszteség és a hiány érzése, hiszen hiába érjük el egy jól sikerült pillanatban az egykori világot, az rögvest elillan ismét. A nosztalgiában mindig benne van az elmúlás érzete, a szembesülés az idő mulandóságával, mely egyszersmind saját végességünkre is figyelmeztet.

Fredric Jameson pedig posztmodern kontextusban értelmezi a nosztalgiát,[4] amely határtalan étvággyal kebelezi be a múlt számára tetszetős darabjait. Pontosabban nem is magát a múltat, hanem annak mását, szimulákrumát. A múlt azon másolatát, amelynek sohasem létezett eredetije, amely önmaga puszta képévé vált, és amelyhez egyre erősebb szenvedély fűzi a jelent. A mindent felfaló, „libidinális historizmus"[5] kétségbeesetten igyekszik meghódítani a múltat, és otthonra találni benne. (Kiváló példa erre a Sissi-filmek cukros idillje, mely maga is már mintegy a „mítosz mítosza", vagy a régi szép idők emlékét idéző Mozartkugel, ami marketingjében valamilyen romantikus, „bécsies" hangulat felidézésével biztat fogyasztásra a nagy zeneszerző alakján keresztül.) A szerző szerint ez egyszersmind a jelen gyarmatosítását is jelenti, hiszen a múltról olyan kép alakul ki, amely „a jelen valóságát és a jelen történelmének nyitottságát a hamis káprázat varázsával és távolságával ruházza fel".[6] A nosztalgia immár nem a hiteles történelmi múlt felidézésére törekszik; egyáltalán nem áll érdekében a múltról való igazság megismerése, hanem sztereotípiákban, valamilyen elképzelt és a sohasem volt múltba vetített „aranykori" idillben, vagyis a szimulákrumban érzi magát otthonosan.

A Monarchia mint kulturális jelenség azonban annyiban is különleges, hogy nem csupán megszűnése után vált szimulákrummá, a nosztalgikus vágyódások tárgyává, hanem már fennállása idején is azzá lényegült át. A Monarchia végideje egy olyan jelenben játszódik, amelyet áthat a saját múltja iránti nosztalgia; amely azonban sohasem volt jelen, hacsak nem szimulákrumként. Ahogyan Claudio Magris írja:

> „a Habsburg-világ mitizálása, mely oly egybecsengően hallatszik föl a birodalom összeomlása után írt művekben, nem egyszerűen a múlt felidézése, hanem szerves része egy hosszú tradíciónak, az osztrák–magyar valóságot eltorzító történelmi folyamatnak: a korszak írói e folyamat végső fázisát ábrázolják, az utolsó és legjellegzetesebb fejezetet, s az a tény, hogy e társadalmat az eltűnése után festik meg, mutatja a kitérés szándékát, a valóság előli menekülést, mely az osztrák látásmódot, a Habsburg-mítoszt mindig is jellemezte."[7]

3 Uo., 92.

4 Fredric JAMESON, *A késői kapitalizmus kulturális logikája = Testes könyv*, szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc, II, Szeged, ICTUS–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1996.

5 Uo., 429.

6 Uo., 431.

7 Claudio MAGRIS, *A Habsburg-mítosz az osztrák irodalomban*, ford. SZÉKELY Éva, Bp., Európa Könyvkiadó, 1988, 9.

Magris szerint tehát létezik valami olyasmi, mint osztrák látásmód, Habsburg-mítosz, amely nem csupán egy korszakra nyomja rá a bélyegét, hanem úgyszólván világlátásként, életmódként funkcionált, és még a birodalom bukása után is meghatározta azt a szemléleti módot, ahogyan az egykori Monarchia népei saját magukra és környező világukra tekintettek.

Elvégre ez a mítoszok funkciója: régmúlt dolgokról számolnak be, értékük viszont abból fakad, hogy – ahogyan Levi-Strauss elemzi – állandó struktúrát alkotnak, amely egyszerre vonatkozik a múltra, a jelenre és a jövőre.[8] A mítoszok továbbá világmagyarázatként, modellként szolgálnak, egyszersmind értékeket, normákat is kijelölnek. Éppen a mítosz ezen sajátosságára mutat rá Roland Barthes *Mitológiák* című esszéfüzére,[9] amely a francia hétköznapok mítoszait elemzi. Levi-Strausshoz hasonlóan ő is azt állítja, hogy a mítosz: nyelv. Méghozzá olyan nyelv, amelyen értelmezni tudjuk a körülöttünk levő világot, le tudjuk fordítani a magunk számára, struktúrát tudunk neki adni. Barthes szerint ennek az a nagyon nagy ára, hogy a közgondolkodás természetesnek tünteti fel azt, ami valójában történeti képződmény, és megelégszik a hamis látszatokkal, amelyeket az ideológiai szemfényvesztés produkál. Mindezek tükrében pedig különösen érdemes szemügyre venni, hogyan is állunk a Habsburg-mítosszal.

Már a fentebbi Magris-idézetben is láthattuk, hogy ennek a mítosznak a főbb funkciói közé tartozik a kitérés, a valóság előli menekülés, a valóság torzítása. Ha csupán arra gondolunk, mennyire anakronisztikus volt a soknemzetiségű, a Habsburg dinasztiára épülő államszerveződés a tizenkilencedik század végén, huszadik század elején, akkor máris igazoltnak tűnik az olasz író jellemzése. Hiszen ebben az időben Európa nyugati felén már modern, iparosodott nemzetállamok versengtek egymással, valamint az Egyesült Államok is egyre jelentősebb gazdasági-politikai hatalommá nőtte ki magát. Mindeközben Ausztria–Magyarország egy olyan nemzetek feletti államot akart megvalósítani, amelyben nemcsak a két államalkotó, hanem az összes többi, közösségi jogokkal nem rendelkező nemzet is folytonos konfliktusban élt egymással. A birodalmat nem a hatékonyság tartotta össze, hanem a változástól való félelem, a kényszerű kompromisszumok, a megszokás, vagyis valójában egyfajta tehetetlenségi erő hajtotta még előre, míg az első világháborúban le nem hullt a lepel, és ki nem derült, hogy a Monarchia voltaképpen már rég működésképtelen, már rég túlélte saját magát. Már csak a saját mítosza tartotta életben, és a mítosz saját anakronizmusának terméke, egyszersmind igazolása is lett.

Hiszen – mint fentebb láttuk – a mítosz állandó, időtlen struktúra. A Habsburg-mítosz alapvető jegye pedig pontosan ez: egy hosszú-hosszú hanyatlási folyamat konzerválása és megszépítése egyfajta boldog, kiegyensúlyozott,

8 Vö. Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája*, ford. SALY Noémi = C. L-S., *Strukturális antropológia*, Bp., Osiris, 2001, I, 164–184.

9 Roland BARTHES, *Mitológiák*, ford. ÁDÁM Péter, Bp., Európa, 1983.

biztos és nyugodt aranykorrá. Fő erényei közé tartozik a mozdulatlanság, a régi értékekhez és szokásokhoz való makacs ragaszkodás, a kihívások előli kitérés, a problémák szőnyeg alá söprése, tartózkodó és nyugodt életritmus, kiszámíthatóság, és természetesen a feltétlen tekintélytisztelet, a társadalmi hierarchia konzerválása. Ferenc József pedig úgy áll ennek a struktúrának a középpontjában, mint egy monumentális, ám mégis emberi apafigura, aki minden sorscsapás és viszontagság közepette is helytáll, és gondoskodik népeiről. Bármi történjék is, végtelen önfegyelemmel ül reggelente íróasztalához, és a birodalom első számú bürokratájaként intézi annak ügyeit. Arcképe mindenhol ki van függesztve a hivataloktól a kávéházakon át a bordélyokig. Az agg császár mintegy személyében szimbolizálja magát a birodalmat és annak mítoszát is.

Magyar vonatkozásban különösen érdekes lehet, hogy a kiegyezés után már a magyarok is kezdtek megbékélni vele, és a századfordulón már egyre több falusi ház tisztaszobájának falán tűnt fel Ferenc Jóska olajnyomatos képe Kossuth és Rákóczi mellett.[10] Az öreg császár felé családi tragédiáinak sorozata miatt is együttérzéssel fordultak, noha ezt részint Isten büntetésének is tekintették a szabadságharc leverése és a tizenhárom aradi vértanú halála miatt. De a néphagyományban olyan verzió is kialakult a megtorlásokkal kapcsolatban, amely leveszi a felelősséget az akkor még fiatal császár válláról, és a rossz tanácsadókra, valamint édesanyjára, Zsófia hercegnőre hárítja. A császár alakja beágyazódik a néphagyományba, anekdoták hősévé válik; az egyik szerint éppen maga Rózsa Sándor mentette meg a császár életét, mikor a magyarok üldözték. A személyével kapcsolatos érzelmek megváltozását jelzik a népdalok is. A legmarkánsabban talán éppen az első világháborús katonadalokban, hiszen ilyen típusú nótákban utoljára Kossuth hívta a seregbe a férfiakat.

Felesége, Erzsébet királynő pedig valóságos sztár volt Magyarországon, személye körül már korán kultusz alakult ki, és ahogyan a folklórkutatások kimutatták, ez a kultusz a nemzeti szakrális tradícióhoz kapcsolódik, Árpádházi Szent Erzsébet alakjához. De hasonlóan népszerű volt Magyarországon a trónörökös, Rudolf is, aki már a mayerlingi tragédia előtt is feltűnt a néphagyományban, majd később valóságos mondakör formálódott ki köré. A korán elhalt királyfi népszerűsége a századforduló környékén tetőződött, majd újabb csúcspontját a világháború idején érte el, amikor a frontról hazatérő katonák terjesztettek róla hitelesnek mondott híreket. De számos szélhámos is felbukkant, akik Rudolfnak adták ki magukat, valamint ponyvafüzetek tucatjai jelentek meg róla. Jól értesültek azt is rebesgették, hogy voltaképpen nem is Ferenc József fia volt, hanem magyar apától származik. A császári ház alakjai mitikus hősökként bevonultak a magyar néphagyományba, ami azt is jelentette, hogy a magyarok egyrészt megbocsátották a forradalom és szabadságharc

10 Vö. Magyar Zoltán, *A Habsburgok a magyar néphagyományban: Narratívtípusok és történelmi emlékezet*, Bp., Kairosz, 2006.

leverését Ferenc Józsefnek, másrészt pedig maguk is hozzájárultak a Habsburg-mítosz fennmaradásához, amely egyszersmind az idejétmúlt államstruktúra fennmaradásának ideológiai támaszául is szolgált. A magyar nemesség azért is ragaszkodott körömszakadtáig a *status quó*hoz, mert bármiféle politikai átalakulás, a birodalom modernizálódása, esetleg föderatív átalakítása a magyarság politikai súlyának csökkenését vonhatta volna maga után, valamint a saját magát rég túlélt uralkodó réteg is elveszítette volna feudális kiváltságait.[11]

Voltaképpen azt mondhatjuk, hogy minél anakronisztikusabbá vált a birodalom, minél látványosabb volt a hanyatlás, annál inkább erősödött a mítosz életben tartó ereje. A valósággal való szembenézés, a vele való számvetés helyett a folyamatos kitérés, a mitikus „boldog békeidők" aranykorába való menekülés vált nem csupán egyéni, hanem összbirodalmi életstratégiává. A valóság szimulákrummá alakulása pedig nem 1918 után kezdődött, hanem az osztrák–magyar valóság maga volt szimulákrum, hiszen alapvető létmódja lett önmagának egy olyan másolata, amelynek az eredetije soha nem létezett, hanem a mítosz lépett a valóság helyébe; és a mítosz vált nem csupán világmagyarázó, identitásképző elbeszéléssé, de olyan elvvé is, amelyre élet- és politikai stratégiák épültek. Tökéletesen illik rá Barthes megfigyelése a francia mindennapok mítoszaival kapcsolatban: természetes jelenségnek tekintették azt, ami valójában történeti képződmény, vagyis ami időben keletkezik és elmúlik. Ebben az értelemben a Monarchia egy már csupán mesterségesen életben tartott, anakronisztikus államalakulat volt, amelyet a mítosz és a régi szép idők iránti nosztalgia tartott életben.

És ahogyan hanyatló birodalmaknál szokás, minél nyilvánvalóbbak a pusztulás jelei, annál dekadensebbé válik a kultúra és vele a mindennapok. A „finis Austriae" kedvenc és kifejező műfaja az operett. Magris szerint a Ferenc József nevéhez kötődő korszak legjellegzetesebb megnyilvánulása Johann Strauss művészete. Az operett gyorsan fogyasztható örömöket és élvezetet kínál, és kevés szellemi ráfordítást igényel. Az operettben a valóság helyébe az idill kerül, a színpadra a nemzetiségi ellentétek helyett a festői ruhákba öltöztetett szlávok és magyarok lépnek. Az operett továbbá általános gyógyírt és feledést kínál a valóság bajaira: amikor 1873-ban összeomlott a bécsi tőzsde, és a pénzügyi csődök öngyilkosságok sorozatát idézték elő, akkor komponálta Fahrbach a *Krach-polkát*, Strauss pedig a *Denevér*rel próbált vigasztalást nyújtani a bajokra. Minél nagyobbak a gondok, annál több mámorra van szükség, a korszak valódi császára a pezsgő, főszereplői pedig a futó kalandokba bonyolódó hadnagyok és a szép nők. Az érzelgős és bugyuta ope-

11 Ugyanakkor nem szabad megfeledkeznünk a Monarchia erényeiről sem: egyrészt gazdaságilag mégis a kor egyik vezető hatalma volt, másrészt pedig sikerült pacifikálnia azokat a kis közép-európai nemzeteket, amelyek folyamatosan ellenségeskedtek egymással, és amint szétesett a dualista államalakulat, máris egymás torkának estek, és még ma sem képesek békében egymás mellett élni. A Monarchia átszervezése modern, föderális keretek között működő szövetségi állammá talán sikeresebbé tehette volna ezeket a kis népeket is – de a történelemben nincs feltételes mód.

rettfigurák voltaképpen nem ellendarabjai, hanem szimulákrumai a valóságnak; a tetőfokára hágott és haláltáncát járó, epikureus, katolikus és apolitikus osztrák pogányságnak – ahogyan Magris jellemzi –, amely, miközben mesteri fokra fejleszti az élvezeteket, reménytelenül feudális és konzervatív marad, és az operettben találja meg a sírva vigadás menekülési útvonalát.

Míg az öregedő császár csöndes és unalmas pedantériával igazgatja a birodalmat, melynek egyik fő összetartó ereje az önjáróvá vált bürokrácia és a merev etikett, Bécsben pezseg a végnapjait élő császárság élete. Ahogy Magris lefesti: „az a halódó világ közben álarcot ölt, pezsgő életöröm mögé rejti hanyatlását, felszínes, önfeledt érzékiségbe menekül. Az iszapos, piszkossárga Duna kék lesz, és megkezdődik a történelmi-politikai pusztulás elől menekülés egy tiszavirág-életű, érzelgős és élvhajhász földi paradicsomba."[12] A régi, feudális, tekintélytiszteletre épülő, rendet és biztonságot – vagy annak legalább az illúzióját – nyújtó világ haldoklik a valcerekben, polkákban és operettekben; és az érzéki örömök egyszersmind az elmúlás szomorúságát is hirdetik. A gondtalan és bugyuta vidámságot kifejező művek tele vannak a régi világ iránti nosztalgiával, sőt, ami létrehozza őket, az maga a nosztalgia, melynek égető szüksége van a szimulákrumokra, és – ahogyan Jameson írja – határtalan étvággyal kebelezi be a múltat, vagy pontosabban annak tetszetős, sztereotip kliséit, és ezáltal gyarmatosítja a jelent.

A birodalom haláltusája vidám: a bécsi Gemütlichkeit és Schlämperei, könnyű szerelmek, grinzingi borok, áriák és pezsgődurrogás közben halad a végzete felé Európa utolsó soknemzetiségű birodalma. Magris kifejezetten osztrák kultúrkörről beszél, és nagyon sajátos kulturális jelenségként értelmezi a hanyatló császárság életvilágát és művészetét, amely egyaránt megnyilvánul irodalmi, zenei művekben, hangulatokban és életfelfogásban, életstílusban, humorban és feuilletonokban. Azt állítja továbbá, hogy az egész Közép-Európa legjellegzetesebb helye ezekben az időben a kávéház, ahol egyszerre lehet magányt, társaságot és otthont találni, ahol a társasági élet nagy része zajlik, és ahol újságcikkek, irodalmi alkotások születnek. A kávéházi kultúra maga is hozzájárult ahhoz a felszínességhez és töredékességhez, látszatvilághoz és impresszionizmushoz, ami az osztrák kultúrkört jellemezte. „A hatalmas Habsburg-rendszer fonákja az a felszínes impresszionizmus volt, mely a dolgok közti viszony lényegét semmibe véve, beérte töredékes és elszigetelt látszataikkal."[13]

Ennek a töredékes, felszínes, anakronisztikus, élveteg és dekadens világnak vetett véget az első világháború. Nem azonnal, hiszen a hadüzenetet és a háború kitörését még a pajzán farsang jegyében ünnepelte a Monarchia. Gärtner-Kertész Tibor írja, hogy óriási lelkesedés, hozsánna és háború melletti tüntetések fogadták a vén birodalom hadba lépését, ami visszatekintve szinte már mulatságosnak tűnik számára. A bevonuló tisztek csomagolnak, és

12 Claudio Magris, *A Habsburg-mítosz*, i. m., 33.
13 Uo., 62.

„különösen fontos kérdésnek tűnik, hogy hány patyolatfehér keményített gallért vigyenek magukkal".[14] Általános az üdvrivalgás, a lelkesültség – mintegy betetőzve a több évtizedes önámítást. Jellemzőnek tekinthetjük azt a mozzanatot, amelyről szintén Gärtner-Kertész számol be: a Magyarországi Nőegyesületek Tanácsa kiad egy közleményt, melyben arra buzdít, hogy fehérneműt gyűjtsenek a fronton harcoló katonák számára, akár használtat is. A felhívást a kor nagyasszonyai is aláírják. Az mindenesetre bizonyos, hogy az általános lelkesültség közepette ez volt a kevés józan és praktikus lépés egyike: a dicsőséges hadseregnek ugyanis kilátszott a hátsója, mert nem volt elég gatyájuk a katonáknak.

Ez talán remekül szimbolizálja is a kor, az osztrák kultúrkör, a Monarchia-mítosz hamisságát, puszta szimulákrum-voltát. Míg harsognak a katonazenekarok, muzsikálnak a cigányok, röpködnek a virágok, a nyalka tisztek cselédlányokat csábítanak el, és az egész Monarchia karneváli hangulatban ünnepli a háborút – addig a katonáknak kilátszik a fenekük a gatyából. És hamarosan eljön az idő, amikor nemcsak a katonák alfele látszik meztelenül, hanem az egész birodalomról lehull a lepel, és a maga pőre valóságában mutatkozik meg életképtelensége.

A nosztalgia persze azóta is töretlen iránta, egész iparág is épült rá, és remek bevételi forrásokat biztosít Bécsnek továbbra is. Az érzelmes-giccses Habsburg-mítosz ma az egyik legkelendőbb osztrák árucikk, de a politikacsinálás már nem erre épül. Az utódállamok számára azonban tanulságos lehet Gerő András figyelmeztetése: „A látszat és az illúziók politikai kultúrája bizonyos értelemben az egyik legveszélyesebb örökségünk. Létének legbiztosabb jele, hogy térségünkben bevett gyakorlat: másnak, többnek képzelni magunkat, mint akik vagyunk. [...] Az önértékelés aránytalanságai, az illúzió kultúrája nagyon is sokba került az itt élő népeknek."[15]

SZTE Klebelsberg Könyvtár SZEGED 2.

X 234496

14 Gärtner-Kertész Tibor, *Nagyapám fegyvert rejteget*, Bp., Scolar, 2012, 17.
15 Gerő András, *Dualizmusok: A Monarchia Magyarországa*, Bp., Új Mandátum, 2010, 192.

A KÖTET SZERZŐI

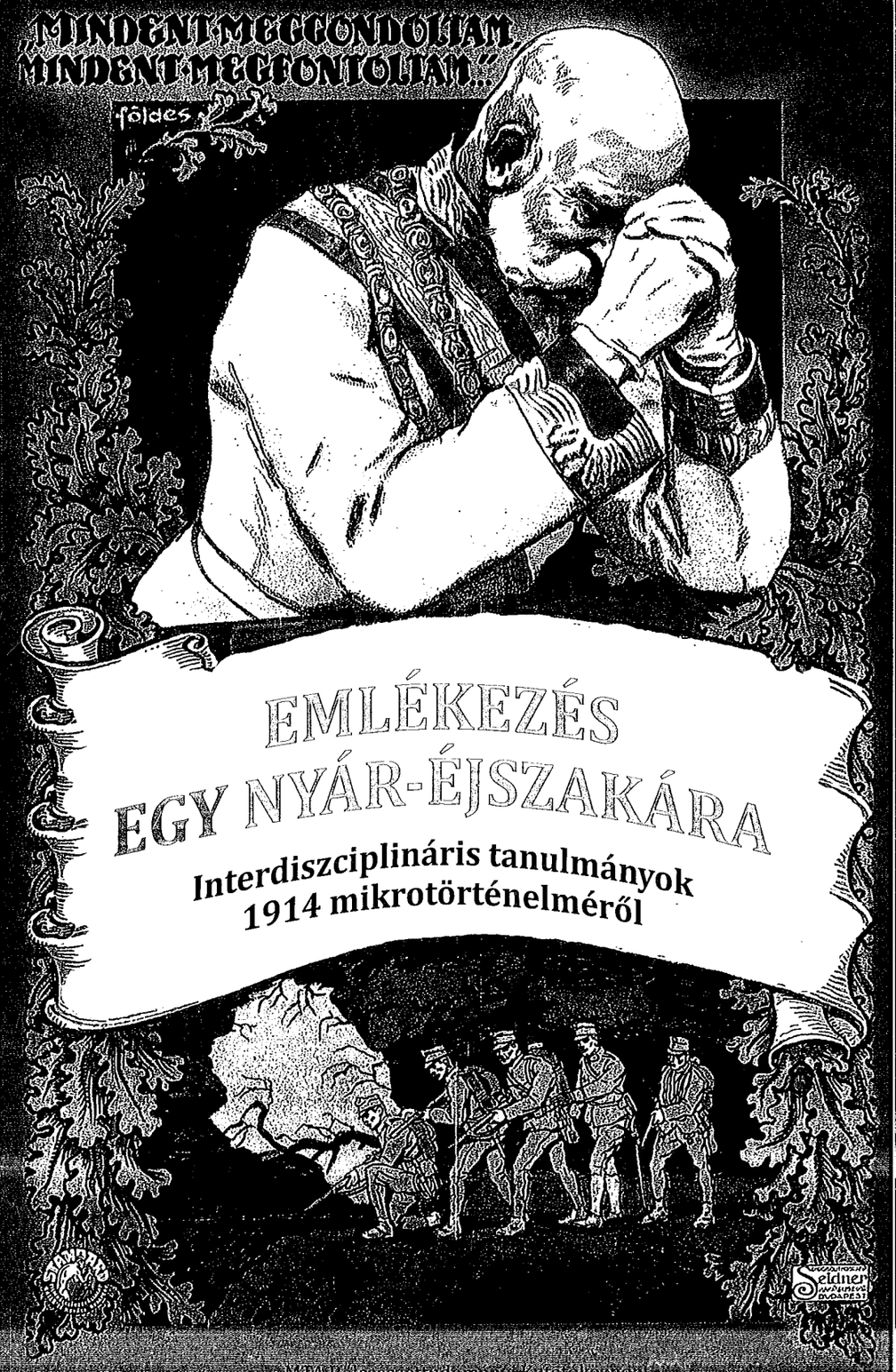
BALÁZS Imre József (Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár)
BÁLINT Anna (független kurátor, író, műfordító, Románia)
BÁNYAI Éva (Bukaresti Egyetem, Hungarológiai Tanszék)
BOKA László (Országos Széchényi Könyvtár, Partiumi Keresztény Egyetem, Nagyvárad)
BORBÁS Andrea (Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest)
BOZÓ Péter (MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest)
DECZKI Sarolta (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
DÉVAVÁRI Zoltán (Újvidéki Egyetem, Magyar Tanszék)
DOBÓ Gábor (ELTE, PIM Kassák Múzeum, Budapest)
FARAGÓ Kornélia (Újvidéki Egyetem, Magyar Tanszék)
FÖLDES Györgyi (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
HARKAI VASS Éva (Újvidéki Egyetem, Magyar Tanszék)
HELTAI Gyöngyi (MTA–ELTE Válságtörténeti Kutatócsoport)
HOVÁNYI Márton (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
JABLONCZAY Tímea (Zsigmond Király Főiskola, Budapest)
JENEY Éva (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
KARAFIÁTH Judit (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
KAPPANYOS András (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest, Miskolci Egyetem)
KATONA Anikó (Országos Széchényi Könyvtár)
LO BELLO Maya (ELTE, Budapest)
MANN Jolán (Országos Széchényi Könyvtár, Zágrábi Egyetem)
MÉSZÁROS Zsolt (ELTE, Budapest)
NAGY Csilla (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
NAGY Krisztián (ELTE, Budapest)
PATONAI Anikó Ágnes (Országos Széchényi Könyvtár)
RÁKAI Orsolya (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)
SOLT Róbert (Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest)
SZABÓ Dániel (MTA BTK Történettudományi Intézet, Budapest)
SZABÓ Ferenc János (MTA BTK Zenetudományi Intézet, Budapest)
SZILÁGYI Zsófia (Szegedi Tudományegyetem, MTA–ELTE TKI)
TARDY Anna (ELTE, Budapest)
TVERDOTA György (Miskolci Egyetem)
VISY Beatrix (Országos Széchényi Könyvtár)
WIRÁGH András (MTA BTK Irodalomtudományi Intézet, Budapest)

2014 szeptemberében az MTA BTK Irodalomtudományi Intézete interdiszciplináris konferenciát szervezett az első világháború kitörésének századik évfordulója alkalmából. Ez a kötet az ott elhangzott előadások szerkesztett változatát tartalmazza. A különféle diszciplínák (történettudomány, irodalom-, zene-, tánc-, művészet-, vallás- és társadalomtörténet) párbeszédében a konferencia azokat a mechanizmusokat igyekezett láthatóvá tenni, amelyek révén a nagypolitika ellentmondásai leszivárognak a mindennapokba: azt a közhangulatot, amikor az átlagembernek nem okoz gondot, hogy az aradi tizenhármak gyászünnepéről és az uralkodó születésnapjáról egyaránt őszintén megemlékezzék, vagy amikor a Kossuth-nótával toboroznak katonákat Ferenc József zászlaja alá. Ez a sok szempontú átgondolás talán segíthet abban, hogy saját korunkat is tisztábban lássuk.

Ára: 2800 Ft

9 789634 160175

X 234496
943.9-19M
E47



EMLÉKEZÉS EGY NYÁR-ÉJSZAKÁRA

Interdiszciplináris tanulmányok 1914 mikrotörténelméről

MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont